

RÉMI JACOBS

SENFONİ

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 110

DOST

Rémi Jacobs

Paris Ulusal Konservatuvarı'ndan mezun olan Rémi Jacobs, tanınmış bir müzik tarihçisi ve müzikolog olarak birçok kitap ve makale yayımlamıştır.

Jacobs, Rémi
Senfoni
ISBN 978-975-298-454-7 / Türkçesi: İsmail Yerguz
Aralık 2011, Ankara, 137 sayfa
Kültür Kitaplığı: 110; Sanat: 14

SENFONİ

Rémi Jacobs

DOST

ISBN 978-975-298-454-7

La symphonie
Rémi Jacobs

Türkçesi, İsmail Yerguz

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ KISIM
XIX. YÜZYILDA SENFONİ

DÖRDÜNCÜ KISIM
ÇAĞDAŞ SENFONİ

GİRİŞ

1750'den bu yana yazılan senfonileri değerlendirmek gerekseydi on bin rakamı aşılırdı kesinlikle. Ayrıca, bu istatistik, bestecilerin bu büyük müzikal biçime verdikleri önemi ve aynı zamanda bu biçimi bütünlüğü içinde kavramanın zorluğunu gösterir. Çünkü biçim sürekli gelişme halinde olan bir kavramdır ve zaman ve mekân içinde donmuş değildir.

Bu kitap ansiklopedik iddialar taşımıyor. Senfoni tarihinin önemli dönemeçlerini göstermekle ve bu çok özel biçimin ünlü yaratıcıları olarak tanınan müzikçilerin kişisel katkılarını göstermekle sınırlıdır. Klasik ideale denk düşen Joseph Haydn'ın bir senfonisinin analizi, söz konusu biçimin tanımı içinde yer alan unsurların bilinmesine ve tarihsel incelemeye referans oluşturmaya yönelik bir etkinliktir.

Senfoninin geçmişi o kadar zengindir ki bütün bestecilerden ve bütün senfonilerden söz etmeye çalışmak boş bir çabadır. Bu bağlamda, bu tercih üzüntü doğurabilecek bilinçli boşluklar getirmiştir ama kitabın yazarının çok da önemli kabul edilmeyebilecek sıkıcı listelerden sıyrılma kaygısını doğrulayabilmiştir.

Gerçek anlamda senfoni adını taşıyan yapıtların tarihini yeniden çizerken orkestra portresi oluşturma riski de ortaya çıkıyordu bir yandan. Özgün araştırmalar –aralarında gene bu diziden çıkan Alain Louvier'nin[1] de yapıtı vardır– orkestra tekniğinin gelişmesi, senfonik gerecin zenginleşmesi ve enstrüman ve ses alanında güncel anlayışlar üstüne bir yağın ayrıntı getirirek bu kitabı tamamlıyor.

Orkestranın özellikle senfoni dünyasına ait olmadığı doğru olmakla birlikte senfoninin bu dünyada çok temel bir yere sahip olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla, okuyucu, bu bağlamda, zorluk gösteren uygulamaları hayal gücü ve teknikle birleşen bu sanatın aşırı karmaşık yapısı konusunda da uyarılmaktadır.

1) Alain LOUVIER, *L'orchestre*, "Que sais-je?", no. 495.

BİRİNCİ KISIM

"*SENFONİ*" BİÇİMİ

Senfoni ve senfonik tür. – Geçmişi ve güncelliği içindeki senfoni, senfonik tür olarak adlandırılması uygun düşen kavramın önemli bir parçasını oluşturur. Aslında, XVIII. yüzyılın ikinci yarısı boyunca süren tedrici gelişmesinden bu yana başka müzikal biçimler bu türün bazı yapılarını, üslubundan bazı özellikleri ve daha belirgin biçimde de orkestra yönetmenin benzer bir biçimini almıştır. Aynı safta, günümüzde çok sayıda senfonik şiir, bale ve uvertürler, belirgin özellikleriyle söz konusu tür içinde yer alan parçalar, tek parça dizileri gibi melez partisyonlar yer alır.

Bununla birlikte, senfoni, temel ilkesini gerçek anlamda değişime uğratmamış gözüken birçok değişke ve istisnalara rağmen, oldukça hareketsiz genel yapısıyla öteki müzikal biçimlerden açık seçik biçimde ayrılır. Özgün ve karmaşık fizyonomisiyle hiç kuşkusuz belirleyici ama özel bir olgudur ve kendisine yakın türlerden orkestra kavramı ve müziği bağlamında çok özel yetenekler ister. Şunu da söylemek gerekir ki, hafif müzik ve caz da senfoni anlayışını benimsemişlerdir. Bu modern kazanım, şu ya da bu yolla, tartışmasız biçimde vardır ve orkestra müziği zevkinin sözgelimi oda müziğinden daha önemli olduğunu gösterir.

Senfoni –dolayısıyla senfonik türün kökenleri– hangi gerekçelerden, hangi spekülasyondan doğmuştur?

Senfoni bestecileri doğal olarak yaratıcı düşünceleri kendilerini daha uzaklara sürüklediğinde bile düzenli bir formüle ihtiyaç duymuşlardır. Senfoniyi kesin ve mutlaka uyulması gereken kurallara dayandırma amacına yönelik bu çaba iki tür etkinliğe denk düşüyordu:

- Müzikçilerin enstrümancılar olarak kaynakları rastlantısal biçimde bir araya getirmeleri değil, bilinçli bir biçimde tercih ettikleri orkestra müziğine merak duymaları. XVIII. yüzyıla uzanan enstrüman değişimleri, yorumcuları çoğu zaman özgün kompozisyonlara ihanet eden rastlantısal ve fantezist kombinezonlarla yetinmeye alıştırmıştı. Bu kesinlik ve uygunluk araştırmasıyla birlikte, sürekli, yeni enstrüman asamblajları tasarlama eğilimleri gelişmiştir. Özel saray orkestraları ve kraliyet kiliselerinin orkestraları telli çalgıların gösterişli bir biçimde ön plana çıkarıldığı ve üflemeli çalgıların da askeri özelliklerini yitirerek bağımsızlıklarını ele geçirdikleri bir laboratuvar işlevi görmüşlerdir.

- Her türlü enstrümantal müziği (yani neredeyse her çeşit "arı" müziği) aşağı bir düzeye indiren bu ısrarlı önyargıya karşı, bestecilerin sert tepkisi ruhun ve yüreğin hareketlerini gerçekçi biçimde açıklamak isteyen edebi metinlere dayanan vokal müziğe göre eleştiri getirir. Kimi zaman özellikle bunaltıcı koşullardan (XVIII. yüzyılda Fransa'da Lullycilerin ayrıcalıklarının dayanılmaz etkisi) ileri gelen bu eğilim halk konserlerini gerekli kılmıştır. Concert spirituel de Paris gibi bir derneğin canlılığı, enstrümantal müziğe ilginin senfonik 'intermezzo'ların arttığı opera zevkini aşmaya başladığını çarpıcı bir biçimde gösterir. Bu hare-

keti destekleyen senfoni kısa zamanda müzikal biçimler hiyerarşisinde gerçek kurum düzeyine çıkmıştır. Sefonik konserlerdeki yeri her zamankinden daha önemlidir, çünkü orkestralara iki yüzyıldan beri çok farklı estetikleri kapsayan ve yansıtan bir repertuvar sunan sadece senfonidir.

Aşağıdaki paragrafı belirginleştirmek için senfoninin teknik vokabüleri içinde sık sık gündeme gelen "biçim" ve "yapı" sözcüklerinin anlamını açıklamak yararlı olacaktır.

Albert Lavignac'a[1] göre, "biçim bir yapıtın bütünlük planından, anahatlarıyla yapısından başka bir şey değildir ve armoni ya da kontrapunto alanlarına giren düzenleme ayrıntılarını önemsemez; bu şekilde anlaşılan biçim, güçlü yapı, müzikal çatıdır". André Hodair[2] şu özel saptamayı yapmıştır: "Bir yapıtın birliğe ulaşma çabası." Bu biçim kavramına yapı kavramı bağlanır ve yapı A. Hodeir'e göre "bir bütün oluşturma amacıyla farklı parçaların düzenlenmesidir".

Senfoni bütünüyle farklı yapılar denen şeylere denk düşer ve bu farklı yapılar da melodik, armonik ve enstrümantal yazıyla gerçekleşen stilistik unsurları devreye sokar. Biçim-yapı hiyerarşisi, aslında, sadece analiz için geçerlidir; kompozitör, biçimin bütün yoğunluğu içinde algılanması için yapıları unutturmaya çalışır.

Senfonik biçim çok farklı dönemlerde, çok farklı müzisyenler tarafından işlenmiştir, öyle ki, bu bağlamda tek

1) A. LAVIGNAC, *La musique et les musiciens*, Paris, Delagrave, 1938.

2) A. HODEIR, *Les formes de la musique*, P.U.F., "Que sais-je?", 1963.

bir tanım vermek pek doğru olmaz. Bununla birlikte, klasik görünümüyle, sayısız hareket içindeki bir kompozisyon gibi sunar kendisini ve bu kompozisyon da özellikleri ve önemi değişen bir orkestraya yöneliktir, istikrarlı bir yapısal şemaya uyar, bu şemadan hareketle, benzetme yoluyla orkestra için sonat tanımı getirilebilmiştir.

Senfoni enstrümantal sonat sistemini benimserken onu güçlendirmiştir, aynı şekilde, sonat, işlenişindeki özgürlükle kimi zaman senfoniyi plan bağlamında kurallara aşırı bağımlılıktan kurtarmıştır. Bu iki biçimin etkileşimi kaçınılmazdır: Beethoven'de çok belirgindir ve bugün de hissedilir bu; senfoni ve sonat aşağı yukarı paralel bir gelişme göstermişlerdir.

Klasik dönemde en yetkin senfoni modellerini Joseph Haydn vermiştir. Bunlardan birinin, 101 numaralı re majör senfoninin analizi (öteki adı *Duvar Saati*, 1794), bu biçimin düzeninin, unsurlarının sanatsal amacının belirginleşmesine olanak verir.[3]

3) Partition Heugel, no. PH 18 (M. BELLECOUR).

I. Bölüm

ANLATIM OLANAKLARI

I. – Genel biçim

Çağdaşı yapıtların çoğu gibi, bu senfoni de süreleri eşit ama bilinçli bir biçimde zıtlıklar katılmış dört farklı bölümden oluşur. Kesinlikle göründüğü kadar keyfi olmayan bu bölümleme psikolojik açıdan doyurucu olabilen hareketler düzeninin gerekliliğinden gelir: dinleyicinin, öncelikle, dikkatinin yapıtın sonuna kadar artması için merak, sürpriz, şok ya da başka bazı yöntemlerle algısallığın en üst düzeyinde bulunması gerekir. Ara hareketler melodinin çekiciliği ve koreografi üzerinden kaçışla kulağa huzur verirler. Burada ilke tam anlamıyla uygulanmıştır: ilk hareket hızlıdır (presto). Kısa bir adagio yavaş bir prelüd işlevi görür. Bu adagio-presto bloğunun arkasından yavaş ama kesin bir andante, son derece güçlü, ritmik bir menuet gelir ve senfoni çok belirgin bir 'vivace'yle son bulur. Senfoni tarihinde çok yaygın biçimde kullanılan bu dört parçalı düzenlemenin çok fazla istisnası vardır. Ama bir, iki, üç, dört, beş, altı ve daha fazla hareket

içeren klasik dönem sonrası senfoni hemen her zaman için-den çıktığı modele dayanır. Bu türlerin farklılığı nedeniyle senfoni sözcüğü daha esnek ve daha geniş bir biçime yayılır.

II. – Hareketlerin yapısı

Klasik senfoninin, özellikle Haydn'ın senfonisinin dört bölümünden her biri özel, hatta legal biçimleri kabul eder. Hareketlerdeki bu çeşitlenme, müzikal yapıtlar basmakalıp olsaydı görünüşte bütünüyle itibari olurdu. Gerçekten de, önermeler yoluyla gerçekleşen son derece mantıksal bir yapıya göre ortaya çıkan bu prefabrike çerçeveler içinde çok yetenekli besteciler her türlü monotonluğu yok eden sayısız varyant gerçekleştirmişlerdir. Kişisel getirileri, sürekli yapıların ve düzenlemelerin ötesinde, tematik gereci, yazı tercihini ve enstrümantasyonu etkiler. Kullanılan yapılar hangileridir o halde?

1. **Adagio-Presto.** – Giriş bölümündeki 'adagio'nun daha sonraki bölümle hiçbir bağlantısı yoktur: rolü sürpriz etkisiyle 'presto'yu sunmaktır. Bu presto iki tema üstüne kurulu ve tonik-dominant-tonik tonal düzenine göre eklemlenmiş, birbirlerine yakın boyutlarda üç seksiyona



Örnek 1



Örnek 2

bölünmüş klasik sonat allegrosunun teknik tanımına son derece uygun düşer.

Giriş	Adagio	(3/4'lük ölçü. Genel tonalite: re minör)
		. . . . Ölçüler 1-23
	Presto	(6/8'lik ölçü.Genel tonalite: re majör
a)	Sunma	Tema 1 ölçü 24-28 (re majör) (örnek2)
	122 ölçü	Divertimento (değişen) ölçü 49-80
		Tema 2 ölçü 80-122(la majör) (örnek 2)
b)	Gelişme	Tema 2 ölçü 122-150
		Tema 1 tersine çevrilmiş ölçü 150 ve devamı
		Ölçüler 122-217 Benzer üç tonlu, değişmeli 2 motifli çalışma (do, mi minör, si minör, sol majör)
c)	Tekrar sunma	Tema 1 ölçü 217-235(re majör)
		Divertimento ölçü 236-249
		Tema 2 ölçü 249-265(re majör)
		Divertimento ölçü 265-322
		Son ölçü 322-346(re majör)

2. **Andante.** – Andante senfonin altbaşlığına esin kaynağı olmuştur, çünkü bütün parça bir duvar saati sarkacının karakteristik hareketine dayanır. Bu benzetme çok kısa sürede aşılmıştır ve yerini mizah dolu ritmik bir stilizasyon almıştır. Bu andantenin yapısı üç bölümlü klasik

'lied'in yapısıdır. Burada, Haydn, yavaş hareketin formülünü kesinlikle değiştirmeyen bir düzenleme getirmiştir; şöyle bir şema kullanılmıştır: ABA' A".

A 2/4. Genel tonalite: sol majör
- a) ölçü 1-10 sol (ör. 3)
- b) ölçü 11-23 dominanta doğru giden bölüm
- c) ölçü 24-34 sol'e dönüş

B Genel tonalite: sol minör
- a) ölçü 34-46 si bemol'e ulaşan ilk ritmik düşünce
- b) ölçü 47-60 sol'ün dominantına götüren ikinci ritmik düşünce

A' A'nın değişik biçimde yinelenmesi. Genel tonalite: sol majör
- a) ölçü 63-72 temanın birinci seksiyonu
- b) ölçü 73-85 temanın dominanta doğru ikinci seksiyonu
- c) ölçü 68-96 temanın üçüncü seksiyonu, sol majöre dönüş
- ölçü 97-108: geçiş cümlesi

A" İkinci değişik yineleme
- ölçü 112-120
- ölçü 121-134
- ölçü 135-150



Örnek 3

A temasının her seksiyonu A' ve A" yinelenmelerinde kaybolan sistematik bir yinelemeye (çifte yineleme çizgileriyle düzenlenen) konu olur.

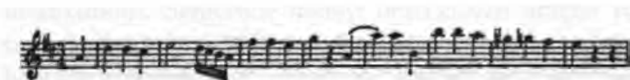
3. Menuetto (allegretto). – Yapının en temel ve en az özenli olduğu yer geleneksel 'menuet'dir. Bu hareketin basitleştirici dekupajının kökeni özellikle koreografik yapısındadır: dans figürlerinde belli sayıda adımlar vardır. Bu 'menuet'in merkezinde trio adını alan solo epizodu vardır. Bu trio bir tempo değişikliğine ve her halükârda kendisini kuşatıcı 'menuet'den gerçek anlamda ayıran bir karakter değişikliğine uğrayabilir. Menuet triodan sonra bütün olarak ama geri dönülmeden yinelenir. 'Menuet'nin şeması şu şekildedir: ABA.

Menuetto allegretto ¾. Genel tonalite: re majör

A 'Menuet'in iki seksiyonda sunuluşu (ör. 4):
- a) ölçü 1-28: iki yineleme çizgisiyle
- b) ölçü 28-72 ve son (ölçü-72-80)

B Üç seksiyonlu trio:
- a) ölçü 80-112 (on altı ölçülü bir cümle *bis repetita*)
- b) ölçü 112-138: kısa divertimento
- c) 138-160: birinci seksiyonunkilerle bakışımlı on altı sonlandırıcı ölçülü iki cümle

A Menuetto da capo



Örnek 4

4. Finale (vivace). – Haydn'ın 101 numaralı senfonisinin bu 'finale'si, başka birçok örneğinde görüldüğü gibi, bir düşünce, coşku ve bilim başyapıtıdır. Başlangıç hareketinden daha incelikli olan yapısı Haydn'ın her türlü uyuşukluğu safdışı etmek amacıyla en iyi biçimde yararlanmayı bildiği tek bir temayla uyuşur. Gerçek anlamda tematik bir diyalektiğin yokluğuna rağmen klasik sonatın allegro planı rondo ilkesiyle bir arada sürdürülmüştür: sunma, sadece temanın başlangıcının gelişmeyi beslediği bir temel epizod, nihayet, parlak bir 'son'un izlediği üçlü bir yeniden sunma (ABA').

A Re majör temanın sunuluşu (ör. 5):
- a) ölçü 1-28: iki seksiyonlu tema
- b) ölçü 29-62: majöre doğru değişen divertimento
- c) ölçü 62-110: temanın başındaki gelişme
- d) ölçü 111-137: a'nın neredeyse aynen yeniden sunuluşu

B Re minör temel epizod:
- a) ölçü 138-155: re minörden fa majöre değişen cümle
- b) ölçü 156-178: temanın kısaca hatırlatılması ve modülasyon oyunlarıyla re minöre dönüş

C Tekrar sunma:
- a) ölçü 189-232: fügün özgün bir ikinci ya da üçüncü konusu biçiminde temanın tekrar sunumu
- b) ölçü 233-280: son

Tema gerçek adıyla sekiz kez sekiz kez dinlenir:



Örnek 5

Bu arketipin gözlemlenmesiyle şu olgular ortaya çıkmıştır:

– Kompozitör hangi teknikleri seçerse seçsin ve hangi teknikleri kullanırsa kullansın, üçlü yapı sisteminin egemen olduğu görülür; 'menuet'de ya da lied biçiminin yavaş hareketindeki basit, simetrik düzenleme (A B A), sözgelimi Beethoven'in senfoninin her bir bölümüne yayacağı sonat biçiminin temelini oluşturduğunda karmaşıklaşır ve özellikle ilgi çeker.

– Biçimsel düzen çevresinde benzer tonalitelerin yer aldığı tonik-dominant eksenin yönlendirdiği özgün armonik eklemlemeye bağlıdır: rölatif majör ya da minör, diatonik gamın dördüncü aralığı, ikinci aralık (dominantın dominantı), uzak tonlardan çeşitli unsurların alınması (Napoliten altılı aralık = ikinci alçalan aralık; altıncı alçalan aralık). Sonat biçimi olgusunda, yani iki temaya dayalı allegroda iki fikir arasında tonal bir zıtlık vardır, birincisi tonik düzeyde, ikincisi dominant düzeyde etkilidir. Bu tür bir zıtlığın olası kaynakları ve bir gelişme aracılığıyla sonuçları kolayca tahmin edilebilir.

– Yapının özü zıtlıkların dinamiğidir. Söylemin gelişmesi ancak görünen yapının farklı periyodlarından gelen üretici karşıtlıkların birbirini izlemeleri, armonik ilişkiler hiyerarşisinin gerekliliği, tematik argümantasyon verileri ve müzikal ve enstrümantal yazının farklı tercihleriyle mümkündür. Senfonide ifadeyi destekleyen araçlar tutarlı ve ayrılmaz bir bütün oluştururlar ve bunun irdelenmesi sonucunda teorik bir parçalanmanın sergilendiği görülür.

III. – Senfoninin yazılması

Haydn'ın bütün büyük senfonilerinin çoğu gibi 101 numaralı senfonisinde de özel, nesnel bir yazı biçimi görülür ve her zaman yaratıcılık, büyük bir hayal gücünün egemen olduğu bu yazı biçimi, melodik stili zenginleştirir, destekler, açar ve hatta kimi zaman zıtlık unsurları yükler ona. Hızlı haraketlerde çabuk, halk danslarında kuvvetli ve duraklarda cantabile olan bu üslup orkestral düzenlemenin özel koşullarına uyar. Klavye için düşünülen bir temanın genellikle orkestraya geçişi sorunlu olur, aynı şekilde senfonik partisyondan alınan bir motif klavyeli bir enstrümana yönelik bir unsura indirgendiğinde profilindeki netliği ve rengini yitirir. Melodi ve yazı birbirleri için değerlidirler; çünkü melodinin kendisine yeterli olduğu enderdir ve uygun bir destek gereklidir bu bağlamda. Çoğu zaman anlamsız birtakım temalar çok önemli bir desteklemeyle güzelleştirilmiştir, buna karşılık, çok özgün bazı fikirler olağan bir desteğin olmaması yüzünden ağırlıklarını yitirirler. Dolayısıyla, bir destekleme formülünün tercih edilmesi melodinin karakterine bağlıdır. Üç tip destekleme birlikte görülür:

– *Ritmik destekler*. 101 numaralı senfoninin 'andante'si kesinlikle en iyi örnektir. Duvar saati sarkacının hareketini andıran basit bir vuruş ısrarlı ve inatçı özellikleriyle bu bağlamda bir hava yaratmaya yeterlidir.

– *Armonik destekler*. Melodiyi süsleyen armoniler çok çeşitli özellikleriyle gösterebilirler kendilerini: yinelenen, kırık, arpejli, dağınık, süslü, almaşmalı akorlar. Tüm bu yöntemler enstrümantasyonlarıyla doğrulanırlar. *Duvar*

Saati senfonisinin finali en azından her zamana yayılan tam akorların desteğiyle dört sesli armonize bir tema sunar:



Örnek 6

Çoğu zaman armoni zaman ya da ölçü süresince yinelenen akorlara yayılır:



Örnek 7

Sonsuza kadar yinelenebilen bu yöntemler ses yoğunluğu nüansları düzleminde çok geniş olanaklar sunar. Senfonik dilde planların, çelişkilerin doğduğu karşıtlığın temelini oluştururlar.

– *Kontrapunto destekleri*: Bunlar çok sistematik ya da, tersine, çok serbest sayısız çizgisel yazı zenginliği sunar. Füg üslubu ya da kanonik üslup senfonik yazıda çok yaygın biçimde bir araya gelir. Haydn'ın final temasının tekrar sunuluşu bu tür araçlarla ilgili bilgiler verir (189 ve devamı ölçüler). Ama çizgisel yazı sadece füg ya da kanondan yararlanmaz. Melodik çizgilerin çakışması ya da

karşı karşıya gelmeleri, dokusu az ya da çok sıkı bir tür senfonik ağ oluşturur ve enstrümantasyon da bu ağı yapının gerekliliklerine ya da belirli dramatik eğilimlere bağlı olarak şatafatlı bir biçimde ya da, tersine, asgari etkilerle yansıtır. Bu kontrapunto üslubu senfonik anlatımda özenli ayarlamalar gerektirir, çünkü her türlü yetersizlik ya da her türlü aşırı yük kesinlikle hissedilir. Bu üç destekleyici yazı tipi sürekli birlikte bulunur: söz konusu tür içinde ayrılmazlar, gerçek anlamlarını orkestra denen ayrıcalıklı ve olağanüstü enstrümanla kazanırlar.

II. Bölüm

İCRA ARAÇLARI

Senfoni icrası için karmaşık bir aygıt olan orkestra devreye girer; hassas bir iş olan orkestra yönetiminde önemli insani faktörlerin devreye girmesi gerekir ve önemli teknik problemler çıkar ortaya bu bağlamda. Aynı sanat yapıtının hizmetinde bir araya gelmiş yorumcular topluluğu olan orkestra iyi ya da kötü çalabilir: burada etkili olan unsurlar orkestra elamanlarının kişisel yetenekleri, oluşturulan bütünün türdeşliği ve yöneten şeftir.

Orkestra iletişim ve anlatım gibi ikili bir rol oynar:

– Öncelikle, her senfonicinin yapıtını tanıtmak amacıyla yararlanmak zorunda olduğu gerekli aracı materyaldir; bu bağlamda, kompozitörün düşüncesini tam anlamıyla yansıtmalıdır, çünkü daha önceki çeşitli anlatım olanaklarının notalaştırıldığı işaretlerin *tam olarak* yer aldığı partisyona sesli bir yaşam kazandırma sorumluluğu vardır.

– Nesnel niteliklerinin çerçevesini geniş ölçüde aşan orkestra bir anlatım aracı olur, çünkü içerdiği fikirlerle bütünleşir.

I. – Enstrümantasyon ve orkestrasyon

Bir orkestra meydana getirmek amacına yönelik enstrüman asamblajları önce ampirik özellikler taşımış, daha sonra yavaş yavaş gözlem ve deneyden gelen kurallarla belli bir düzene kavuşturulmuş, sonunda bilinen kombinezonların kesin bilimine ulaşmıştır. Hector Berlioz'a göre, "çeşitli ses unsurlarının kullanımı (telli, üflemeli, vurmalı) ve uygulaması, yani melodi, armoni ve ritmi renklendirme ya da öteki üç büyük müzikal gücün (melodi, armoni, ritim) her türlü desteğinden bağımsız çok özel bazı etkiler yapma olgusu enstrümantasyon sanatını oluşturur. Enstrümantasyon enstrüman kullanımını ya da uyum veya uyumsuzluk ilişkilerini kodlar." Bunlar Berlioz tarafından 1844'te yayımlanan *Modern Orkestralama Metodu* adlı yapıtın başında yer alır:

> "Bu yapıtın amacı, öncelikle, enstrümanların mekanizmasının yayılmasının ve bazı temel bölümlerinin saptanması, daha sonra da tınının özelliklerinin irdelenmesi, bunların her birinin özellikleri ve anlatım kapasitelerinin incelenmesi ve nihayet bunların uygun biçimde sınıflandırılmaları amacıyla en iyi yöntemlerin oluşturulmasıdır."

Bu tanımlamayı yapmadan önce şunu ekler: "Daha ileri gitmeye çalışmak, bu alanı kat etme hakkı sadece ona ait olduğundan, sadece dehanın keşifler yapabileceği esinlenme alanına ayak basmayı istemektir."

Girilmesini çok ürkütücü bulduğu alan *orkestrasyon* alanıdır kesinlikle; Robert Siohan bu bağlamda şu ikili tanımı veriyor:

– İcra ve tınının teknik olanakları aracılığıyla müzikal düşünceyi yansıtma sanatı.
– Dayandığı teknik düzenlemeden ayrılmayan bu düşünce biçiminin sesli sonucu.

Berlioz bu orkestrasyon sanatını şöyle görüyor:

"Orkestranın hoş etkilerinin nasıl bulunabileceğini ve hiç kuşkusuz uygulamalar ve akılcı müzikal gözlemlerle gelişen müzisyen-şairin, yaratıcı ustanın doğadan aldığı değerli veriler demek olan bu yeteneğin melodi, anlatım ve hatta armoni yetenekleri olduğunu göstermek bana göre mümkün değildir."

Orkestrasyon, özellikle orkestranın anlatım gücüyle ve senfoninin enstrümantal dağılımı içinde kullanımıyla kompozitörün bilinçlenmesidir. "Modern orkestranın oluşumu senfoni biçiminin oluşumuna o kadar sıkı bir biçimde bağlıdır ki bu iki önemli tarihsel olgudan hangisinin neden hangisinin sonuç olduğu belli değildir." Michel Brenet'nin Haydn'ın senfoni sanatıyla ilgili bu tespiti,[1] senfoninin klasik gelişme döneminde bu çok verimli ve güncel orkestrasyon kavramını gerçek anlamda uygulamaya geçirmeye başladığını doğrular.

II. – Senfoni orkestrası

1. Kompozisyon ve sayısal olgular. – Senfoni orkestrası sayısallık ve oluşum açısından değişiklikler gösterse

1) Michel BRENET, *Haydn*, Paris, Fischbacher, 1909.

de, dönemler boyunca bir yandan gereçlerini tedrici olarak zenginleştirirken dikkat çekici bir yapısal istikrar kazanmıştır. Haydn *Duvar Saati* senfonisi için temelini çok güçlü telli çalgıların oluşturduğu, eksiksiz olduğu söylenebilecek bir orkestra kullanmıştır: biri altolardan ibaret iki farklı keman bölümü, çoğu zaman pes oktavlı kontrbasların desteklediği viyolonsellerden oluşan bir bölüm. Çok türdeş sesler veren bu keman topluluğuna iki gruba ayrılmış üflemeli enstrümanlar ailesi eşlik eder. Çiftlerle (flüt, obua, klarnet ve fagot) birleşen ağaç çalgılar ve gene çift bakır çalgılar (trompet ve kornolar).

Zıtlaşan ya da iç içe geçen bu iki kütle arasında perküsyon vardır: burada üç hızlı harekete (tonik ve dominant) ve sol majör andanteye göre akort edilmiş bir çift vurmalı çalgı bulunur.

Böyle bir senfoninin icrası için gerekli müzisyen sayısı azami ellidir.

1774'te, Concert spirituel de Paris Orkestrası, müzisyen sayısı tam olmamakla birlikte, büyük klasik senfoni için en uygun icra koşulları konusunda bir fikir vermiştir: on iki birinci keman ve on iki ikinci keman, dört alto, on viyolonsel, dört kontrbas, iki flüt, iki obua, iki klarnet, iki fagot, iki korno, iki trompet ve timballer. Kolayca anlaşılacağı gibi, bu tür bir sayısallık orkestra araştırmaları konusunda uyarıcı olmuştur. Bununla birlikte, bazı enstrümanlardan yararlanma konusunda açık seçik eşitsizlikler vardır, öyle ki, bu enstrümanlar bütünüyle keyfi gözükmektedir.

2. – Orkestranın düzenlenmesi. – Klasik senfonide icra çalışmaları büyük ölçüde hemen hemen kesintisiz ça-

lan telli çalgılar seksiyonunda yoğunlaşır; buna karşılık, nefesli çalgılar özerk oluşumları içinde daha az devreye girerler genellikle. Flütler ve obualardan kemanların sesini yaymak ve fagottan da viyonsel grubunu güçlendirmek amacıyla yararlanılır. Bu desteklerin kendi içlerinde yararsız olduğunu söylemek bir yana, çok yeknesak bir renkleri vardır ve kaybolma eğilimindedirler. Olağanüstü ses özelliklerine rağmen çok ihmal edilen klarnetler doldurma işlevleriyle yetinmek zorundadırlar ve bakır çalgılar (kornolar ve trompetler) anlatımı güçlendirmek amacıyla bütün orkestradaki tonal notaları destekler. Kontrastlar kuralı gereği, senfoninin farklı hareketleri, solist konçertosu ya da *concerto grosso* örneğindeki gibi, solist periyodları ve kolektif periyodlar almaşmasına uyarlar, şu farkla ki, burada konçerto anlayışı sistemli bir biçimde yer almaz ve yerini bilinçli bir biçimde tercih edilmiş bütüncül bir düzenleme alır. Sözgelimi Haydn'ın senfonisinin 'andante'sinde, orkestrasyon, denge, çeşitlilik, incelik, ustalık ve çekicilik açısından mükemmeldir.



Örnek 8

Sınırlı sayıda müzisyenden oluşan oda orkestrasında toplanmış olsun, büyük bir orkestrada çok sayıda bulunsun, enstrümanlar farklı kombinezonlar oluştururlar ve varyasyon sistemine özel bir hava getirirler. Sözgelimi bu 'andante'de ilk A seksiyonundaki şanın sergilenmesinde görev sadece birinci kemanlara düşer, buna karşılık, ilk A' tekrarında aynı birinci kemanlar konuyu iki ikincil tema arasında yineler; ikinci A" tekrarında bütün kemanlar konuyu dönüştürerek bir süs figürü eklemesi yaparlar ve bu süs onu yayarken üflemeli çalgılar başlangıç özellikleri içinde yeniden üretirler.

Şunu da belirtmek gerekir ki, bu hareket içinde aynı melodik çizginin unsurlarını farklı enstrümanlar arasında bölüştürmekten oluşan yönteme göre bazı özgün tematik bölümleme örnekleri vardır. Burada söz konusu olan, özgün bir enstrümantasyonun yaratılmasına yakından bağlı ses alanının daha iyi biçimde kullanılmasıdır ve bu bağlamda enstrümanların birbirlerini tamamlayan yapıları içinde rasyonel bir kullanımı söz konusu değildir, çünkü her partisyonda her satır bağımsızdır. Bazı istisnalar dışında hiçbir motif, melodi akışı içinde, başka bir motifle bağlantı kuran enstrümanı gerçekten terk etmez.

3. Orkestra şefi. – Enstrümantal çakışmalar içinde melodik dağılım, ritmik, armonik ve kontrapuntik eşliklerin devreye girmesi, hacim ve nitelik olarak seslerin dozajı, hareketlerin düzenli ve ustaca kurgulanmış tempolar içinde gelişmesi... Bütün bu unsurlar yeni bir müzisyen tipini ortaya çıkarmıştır: orkestra şefi. Senfoninin icra edilmesi gibi zor bir girişimin üstesinden gelme sorumluluğu ona

düşer. Haydn döneminde sürekli bas henüz kompozisyon uyugulamaları içinde yer alırken ve senfoni de henüz çok sınırlı bir alanda kalmışken kompozitör klavsen yönetiyordu. Daha sonra, kompozitörün yokluğunda, orkestra, genellikle icrayı başlatan ve nüansları gösteren birinci keman demek olan konser yönetmeninin talimatlarına uyuyordu. Senfonik düzenin yoğunlaşması da bir orkestra şefinin varlığını mutlaka gerekli kılmıştır.

XVIII. yüzyıl müzisyenlerinin yorum sorunlarından habersiz olduklarını sanmak yanlış olur ama gerçek anlamda yorumcu rolünü üstlenen ve bütünüyle teknik işlevlere sahip ilk şeflerin Beethoven döneminden başlayarak ortaya çıkmaya başladığı anlaşılmıştır. Müzik tarihine bakıldığında bazı bestecilerin aynı zamanda büyük şefler oldukları görülür: sözgelimi şefin kesin özelliklerini ilk kez tanımlamaya çalışan Hector Berlioz, Franz Liszt, Gustav Mahler ve daha yakın dönemde bir Stravinsky, bir Leonard Bernstein ya da bir Pierre Boulez.

III. – Yorum

1800 öncesi müziği üstüne yaklaşık on beş yıldan beri yapılan sabırlı araştırmalar önemli parametreleri dikkate alan bir yorum üslubunu ortaya çıkarmıştır. Perspektif değişiklikleri, öncelikle, enstrüman sayısının, karakter ve potansiyellerine göre seçilen yapıtla tam bir uyum içinde olmasından geçer. Böylece, Haydn'ın ilk senfonileri için kısıtlı bir bütünlükle yetinilebilir, buna karşılık, son senfonilerinin tam anlamıyla çalınabilmesi için iki ya da

üç kat fazla müzisyen gerekir. Öte yandan, müzik tümcesi tercihi, nüanslar ve tempo yeni bir eleştiri anlayışının süzgecinden geçirilmiş ve eski kullanımlarla ilgili bilgilerle aydınlatılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, eklemleme, vurgulama ve süsleme tümceye "geleneksel" yorumları içinde yitirdiği esnekliği geri verebilir. Nihayet, hizmetlerinde oldukları müziklerin çağdaş enstrümanlarına başvurmak, büyük olasılıkla, genel anlamda pitoresk bir ayrıntıyı asla feda etmeyen daha hassas bir "dinleme"nin koşullarını yaratmıştır ve ele alınan partisyonların dinamik verilerinin özellikleri durumu değiştirmez.

Günümüzde İngilizler, Hollandalılar, Almanlar ve Fransızlar bu eski yeni-yaratımları çok iyi izlerler. Taraflı tartışmaların gölgesinde olsa da, çalışma hipotezleri yorum bilimini geliştirmiş ve temel müzik metnine (o döneme ait manüskri ya da kopya) kesin sadakati yüceltmiştir. Bu çaba XIX. yüzyıla taşma eğilimleri göstermiştir. Igor Markévitch, Beethoven senfonilerinin ansiklopedik yayımını önermiştir[2]: eski yayınların ve XIX. yüzyıl sonu yorumlarının karşılaştırılmasından sonra o döneme kadar bir yığın düzeltmeyle bozulan otantik semiyolojik mesajı yeniden kurgulamaktır bu.

IV. – Konser

Senfoninin icrası için en iyi mekân ve senfoni dinleme olanakları, işte, bütün bunlar, bazı akustiklere alışmayı

2) Editions Peters et Van de Velde.

ve günümüzde oldukça tartışmalı belli bir törensel katılımı içeren konser kavramını oluştururlar. Dindışı müziğin çalındığı düzenli halk konserlerinin yapılmaya başlandığı tarih Fransa'da 1725'lere kadar gider (Concert spirituel'in kuruluş yılı). Bu kurumun amacı, kralın müzik işlerinden sorumlu görevlisine tanınmış eski ayrıcalıklar nedeniyle, bestelerini altı müzisyeni aşan bir toplulukla çalamayan müzisyenleri tanıtmaktı. Bu konserlerin başarısı sayesinde bu ayrıcalıklar ortadan kalkmış ve orkestralar çoğalmış, bu arada klasik, romantik ya da modern senfoni bunların gelişmesine büyük bir katkı yapmıştır: orkestralara çok farklı dönemlerin bütün yaratıcı eğilimlerini yansıtan önemli bir repertuvar sunmuştur. Senfoni, kökenlerinin özel karakterini yitirirken gerçek bir müzikal kurum düzeyine gelmiştir: bugün, her zamankinden daha fazla, konserin en önemli unsurunu oluşturur. Çoğu zaman bir programı bitirir, çünkü ortalama süresi (otuz-kırk beş dakika arası) uygundur buna. Dengeleri herhangi başka bir yapıtın eklemlenmesini uygun ölçülerde engellediğinde tüm konsere yayılabilir. Mahler'in bir senfonisinin ya da Schubert'in iki senfonisinin bir konsere tümüyle yayılması ender rastlanan bir durum değildir; buna karşılık, 1810'larda, Beethoven, iki senfoni, bir konçerto, melodiler ve enstrümantal parçalarla yaklaşık üç saatlik bir program hazırlıyordu.

Bir klasik senfoni modelinin irdelenmesi, söz konusu biçimin gelişmesini değil, kompozitörlerin yaratıcı girişiminin bir değerlendirmesini verir. Zamanla ve kompozitörlerin kişiliklerine göre anlatım ve icra araçlarının bir yığın varyantı ortaya çıkmıştır, ancak biçim ender olarak temel bir sorgulamaya konu olmuştur. Senfoninin gücü-

nü ve zayıflığını oluşturan budur. Çoğu zaman Haydnvari prototip kabul edilip özümsendiğinde yeterince uygun olduğu düşüncesine varılmış ve elden geçirilmesine gerek görülmemiştir.

BAŞLANGICINDAN BEETHOVEN'E VE SCHUBERT'E SENFONİ

III. Bölüm

SENFONİNİN KÖKENLERİ

I. – Senfoni sözcüğü

XVIII. yüzyıl sonunda senfoni sözcüğüne ne kadar karmaşık ama belirgin bir bütünlüğün denk düştüğünü gördük. Bu noktaya gelmeden önce bu sözcüğü kabul eden dillerin gelişiminin çoğulluğu nedeniyle bir yığın değişiklik yaşamıştır senfoni sözcüğü.

Etimoloji: Kökenini oluşturan Yunanca sözcük iki unsurdan oluşur: sözcük (ses) ve edat (ile, birlikte). Buradan beş eski anlam çıkmıştır:

- Genel bir tanım: Senfoni ses ya da seslerin uyumudur.
- Platon ve Aristoteles'te senfoni çok kesin bir konser kavramına denk düşer (belki müzikal bir törenin ayrıcalıklı bir anı).
- Aynı filozoflarda ama daha teknik bir düzlemde, "senfoni", aralıkların uyumu ilkesini belirtir ve bugünkü teoride de görürüz bunu (uyumsuzluğa karşı uyum).

– Mecazi anlamda, ki bu önemlidir, "senfoni", "duyguların uyumu", uyuşma anlamına gelir.
– "Senfoni" analoji yoluyla bir tür çifte davul olan bir müzik enstrümanını karekterize eder. İsidoros'a göre, bu enstrümanın ortası bir elek gibi delinmişti ve her iki davula da aynı anda ya da sırayla vuruluyordu.

Bu bağlamda, Yunanca sözcükten gelen sıfat, adın anlamlarını tamamlayan üç özel anlam içinde kullanılmıştır: 1. Birlikte ses çıkaran. 2. Uyumlu. 3. Sese uygun düşen.

Latin dili (*symphonia*) bu Yunanca sözcüğü kabul ederken üç anlamla sınırlamıştır: 1. Konser, armoni müziği (?). 2. Müzik enstrümanı türü (hangisi?). 3. Akor-senfoni.

Fransız diline geçen "senfoni" sözcüğü "sifonie" ve "sinfonie" sözcükleriyle deforme olmuştur. XIII. ve XIV. yüzyıllarda gene deforme edilerek "chifonie" denen çarklı viel tipi telli bir enstrümana, bir davula (1210, Dolopathos), nihayet Yunanca anlamı uzantısında ses uyumuna verilen addır (Oresme, XIV. yüzyıl). "Senfoni" sözcüğü Rönesans'tan başlayarak Ortaçağ'a özgü üçlü anlamını yitirmiş ve tümüyle enstrümantal bir bütüne yönelik bir müzik kavramını yansıtmaya başlamıştır. Ve bu noktadan itibaren, bizi ilgilendiren müzikal biçimin kesin kaynakları bağlamında olaylar karışır. XVIII. yüzyıla yaklaşıldığında varolan tek kesinlik "senfoni" sözcüğünün koral sözcüğüyle karşıtlaşmasıdır: André Campra "senfonilerle karışık Fransız kantatları" bestelediğinde burada "simphonie"ler bir grup telli çalgı ve sürekli basla desteklenen bazı üflemeli çalgılar için nakaratlar, prelüdler ya da özellikle enstrümantal aradeyişlerdir. "Senfoniler" bir yandan da

operayla karışıyorlardı: Alman moda danslarıyla, 'menuet'lerle, üç zamanlı Fransız danslarıyla, sarabantlarla vb. özdeşleşiyorlardı. Klavyeli bir enstrümana, sözgelimi klavsene indirgenen senfonilerin adını değiştirmeye bile gerek duyulmuyordu. 1775'te, bu adla, eski sanatçıların birçok dans parçasının yer aldığı, François Francoeur'ün derlemesi *Simphonies du festin royal*'i süslüyorlardı. 1775'te Jean-Jacques Rousseau sözlüğünde senfoniyi şöyle tanımlıyor: "Bugün 'senfoni' sözcüğü her türlü enstrümantal müzik için kullanılıyor (...) sadece enstrümanlara yönelik parçalar, sonatlar ve konçertolar için ve de enstrümanların seslerle karıştığı parçalar için (...) operalarda ve birçok başka müzik türünde... Sadece sürekli basın eşlik ettiği 'senfoni'siz müzikte vokal müzik vardır; ve en azından tiz sesli enstrümanları, kemanları, flütleri ya da obuaları olan 'senfoni'li müzikte vokal müzik vardır. Baslar ve tiz sesli enstrümanlar arasında başka iki enstrümantal parça (basbariton arası ve keman beşlisi) daha olduğunda bir parça 'büyük senfoni' içinde yer alır."

Rousseau'nun tanımından geriye sadece enstrümantal özellik kalmıştır: biçimsel kavramı bütünüyle kaybolmuştur. Bu değerlendirmenin önemi açık seçikliğinden gelir. Çünkü "senfoni" sözcüğünü kuşatan karışıklığın temelindeki olgu şudur: eşzamanlı olarak Fransız erken klasik ve klasik dönemlerinde İtalya, Germen ve Anglo-Sakson ülkeleri de aynı sözcüğü kullanmışlardır ama kendi müziklerine özgü bir anlam yüklemişlerdir ona. XVIII. yüzyılda stillerin uluslararasılaşması soruna hiçbir çözüm getirmemiştir. Gene "senfoni" sözcüğü altında ortak enstrümantal anlamları olan farklı müzikal formüller belirtiliyordu.

Vokal yapıtlara senfoni diyen bazı XVI. ve XVII. yüzyıl ustalarının kompozisyonlarında bu sözcüğün kullanımıyla ilgili istisnalara rastlanır: sözgelimi Hubert Welrant ve büyük bir madrigal kompozisyonundan başka bir şey olmayan 1585 tarihli *Symphonia angelica*'sı; Leo Hassler, ünlü *sacrae symphoniae* yazarları Gabrieli'ler; 1629, 1647 ve 1650'de vokal bölümlerinde güçlü bir enstrümantal desteğin görüldüğü Gabrieli'lerin yapıtlarından esinlenmiş solist, koro ve enstrüman sesleri için üç *symphoniae sacrae* derlemesi çıkaran Heinrich Schütz.

II. – Sinfonia, uvertür, konçerto, trio

1775'te J.-J. Rousseau'nun verdiği senfoni tanımıyla aynı tarihte Haydn'ın kraliyet çevresini onore ettiği klasik model arasında bir uçurum vardır. Geçişi sağlayan müzikal formüllere sinfonia, uvertür, konçerto grosso, orkestra triosu denir. "Senfonik" müziğin ilk gerçek ifadeleri bunlarla saptanmıştır.

1. Sinfonia. – Latince kökenli İtalyanca *sinfonia* teriminin iki özel anlamı vardır: öncelikle, söz konusu olan, tek sesli karaktere sahip bir enstrümantal parçadır; daha sonra bir *partita*nın ya da lirik bir parçanın girişinden başka bir şey olmayan bir *sonata* gelir ve 1650'den sonraki bir tarihe denk düşer bu. XVII. yüzyılın sonundan başlayarak sinfonia sözcüğü üç hareket içeren İtalyan uvertürüyle özdeşleşir: allegro, largo, presto. Süresi oldukça kısa olan bu uvertür tipi sessiz aralıklarda dağılmış ve yinelenen notalar

açısından zengin motifler üstünde fügü andıran bir üslupta hızlı bir ilk hareket içinde gelişir; bir largo ya da daha kısa ve daha lirik bir andante ve sonunda da genelllikle 3/8'lik ölçüyle yazılmış ve zamanlara göre armonize edilmiş çok hızlı bir halk dansı.

Sinfonia çok uzun süre yararcı özelliklerini korumuştur; bir operada perdenin açılmasından önce icra edilirdi ve seyircileri temsile hazırlardı. Çoğu zaman onu izleyen lirik partisyonla hiçbir bağı yoktu.

2. Fransız uvertürü. – Fransız uvertürü adı altında iki tip enstrümantal formül yer alır ve bunlar hem orkestralara, hem oda orkestralarına, hem de solist enstrümanlarına, özellikle klavsene uygulanabilmiştir.

A) İtalyan sinfoniasıyla aynı işlevlere sahip olan, yani operada giriş işlevi gören gerçek anlamda Fransız uvertürü. Fransa'da bu uvertür XVII. yüzyılın ilk yarısından beri mevcuttur. Lully operasına başarılı bir biçimde entegre edilmiş, büyük bir ün yapmış, ancak Eski Rejim'in sonunda kaybolmuştur. Yapısı İtalyan sinfoniasının tersi özelliklere sahiptir: pes (largo)-hızlı (allegro)-pes (yinelenen).

Fransız uvertürünü başlatan pes son derece özgün, yükselen değerlerin yoğun olduğu, görkemli ve az ya da çok tumturaklı bir ritimle uyum sağlar:

Çoğu zaman minör bir tonalitede yazılır ve füg stilinde hızlı bir hareketin sergilendiği dominant bir kadansla son-

lanır. Bu fugatonun sonuna genel olarak gelişmesi bozularak simetriyi bozan bir başlangıç pes ses yinelemesi eklenir. Bu yineleme bilinçli olarak es geçilebilir. Fransız uvertürü enstrümantal çoksesliliğe dikkat çekici bir yoğunluk kazandıran beş sesli bir yazı gerektirir.[1]

B) Fransız uvertürü adında çok daha geniş bir müzikal kompozisyon vardır ve bu kompozisyon daha önce anlattığımız bir üçlünün arkasında bir dans süitini bir araya getirir: Alman, sarabant, menuet, üç zamanlı Fransız dansı, iki zamanlı hızlı dans vb. J.-S. Bach orkestra için süitlerine uvertür demiştir.

Eugène Borrel, Fransız uvertürünü irdelerken klasik senfoninin düzenlenmesi konusunda cüretli ama son derece isabetli şu hipotezi ileri sürmüştür: "Senfoninin yapısının çok özel bir durumu vardır: Alman ve Lully uvertürü bir araya gelerek ilk parçayı oluştururlar; Alman, Lully uvertürünün temaları ve gelişmeleriyle süslediği bir çerçeve oluşturmuştur." Klasik dönem, romantik dönem ve modern dönem senfonilerinden önceki yavaş girişin, sadece "pes-hızlı" zincirlenmesi önemli sayılan Fransız uvertüründen çıktığını da belirtmek gerekiyor bu arada.

3. Konçerto. – Klasik senfoninin kaynakları arasında aynı zamanda iki enstrüman grubunu devreye sokan konçerto grosso üstünde de durmak gerekir: gerçek anlamda *konçerto grosso* ya da tutti ve *concertino* veya sınırlı sayıda solistten oluşan topluluk... Bunlar birlikte ya da peş peşe

1) Lebègue Fransız uvertürü biçimi altında org için senfoniler yazmıştır.

gelişmiştir. Konçerto grosso XVIII. yüzyılda olağanüstü bir ilgi görmüştür. Şu üçlü biçim içinde gelişir: sinfoniadaki gibi hızlı-yavaş-hızlı, öyle ki, bunları birbirlerinden ayırmak çoğu zaman zordur.

4. **Orkestra triosu.** – İki "tiz ses" ve bir "bas"ı birleştiren trio üslubu tüm XVIII. yüzyıl müziğine egemen olmuştur ve klasik sonatın özünü oluşturur. XVIII. yüzyılın ilk yarısının sonuna doğru üçlü sonatı (ikili keman, flüt ya da obua veya bas, sözgelimi viyolonsel ve armoni oluşturan klavyeli bir enstrümanla, klavsen, küçük klavsen ya da orgla birlikte) enstrüman sayısını artırarak zenginleştirme düşüncesi doğmuştur. Sonat için dört müzikçi yerine on beş müzikçi gerekiyordu.

Bu dört sistemin kaynaşması yavaş yavaş, kimi zaman düzensiz ve kesintili olarak, ama her zaman aynı yöne doğru, senfoniye doğru gerçekleşmiştir. Her şey sanki klasik çağ müzikçilerinin ideal ve mükemmel bir biçim arayışları içinde olmalarına göre olup bitmiştir. Buna egemen olmaya başladıkları bir dönemde yenilik ve çekiciliği çok büyük ölçüde esinlemiştir onları. XVIII. yüzyıl bereketli bir dönem olmuştur: binlerce senfoni derlenmiştir ve bunların içinde ilk taslaklardan Mozart ya da Haydn'ın büyük yapıtlarına kadar bütün modeller yer almıştır. Bu muazzam üretim, aralarındaki birçok bağıntıya rağmen kesin bir ayrıma gidilmesinin uygun olacağı Avrupa'nın bazı ayrıcalıklı merkezlerinden çıkmıştır.

IV. Bölüm

YENİ DOĞAN SENFONİNİN ULUSLARI

Senfoninin kökeni operadır. Tüm stillere uygun düşen temel unsurları XVIII. yüzyılda geçerli olan bazı etkin biçimler içine yerleşerek güçlenmiştir: konçerto, süit, uvertür vb. Öyle ki, belli bir dönemde (büyük olasılıkla 1740'a doğru) bazı partisyonlar ve ilgi gören model (daha önce irdelediğimiz Haydn senfonisinden kesinlikle çok daha temel olan) arasındaki fark bütünüyle kaybolur. Bunları ayırmaya devam eden unsur sadece terminolojidir.

Paris'te ticari anlamda çok yaygın bir kullanımı olan "senfoni" sözcüğünün bu belirsizliği bu türden paradokslar getirmiştir: Julien Tiersot, J.-S. Bach'ın allegro, re minör adagio ve iki triolu menuet içeren, enstrümanları iki korno, üç obua, fagot, telli çalgılar ve sürekli bas olan bir fa majör 'sinfonia'sını incelemiş ve şu sonuca varmıştır: bu yapıt, kesinlikle, Bach'ın içinden Polonez Final'i çıkardığı Brandenburg Margravı'na adanan ilk konserin elden geçirilmiş bir versiyonudur;[1] bu "sinfonia"nın ilk hareketi elli

1) Une sinfonia de J. S. BACH, *Mélanges de musicologie offerts à Lionel de la Laurencie*, Paris, 1933 içinde.

ikinci kilise kantatına uvertür işlevi görür. Sonuç olarak, Tiersot şöyle belirginleştirir durumu: "Üç kavram bir araya gelerek senfoniyi oluşturur: orkestral karakter, biçim ve ad."

Bu tür örneklerin sayısı artırılabilir... Senfoninin motivasyonu, belki de, üç ya da dört bölümlü rasyonel düzenlemeden çok, orkestra için eser yaratanların bu sarhoş edici çekiciliğinde yatar.

Senfonik düşüncenin tohumları büyük Avrupa merkezlerine ait olan XVIII. yüzyıl müzisyenlerinin mantalitesinde gizli olarak bulunmuştur – kendi enstrümantal formüllerini hayata geçirmiş olan merkezler İtalya, Fransa ve Germen ülkeleridir.

I. – İtalya

Operanın vatanı olan İtalya çok erken dönemde senfoniyi kendi modernliğine doğru yönlendirmiş ve bu amaçla benzer iki sistemden yararlanmıştır. Başlangıç döneminde oldukça belirgin olan sınır yüzyıl içinde silinmeye yüz tutacaktır.

1. Opera uvertürü. – 1650'lerden başlayarak, gücü zamana karşı koyan üç seksiyonlu bir şemaya denk düşer: 1780'den sonra Luigi Boccherini gene üç parçalı senfoniler yazacaktır. Monteverdi'nin *Orfeo*'sunu sunan mütevazı 'toccata'dan *Figaro'nun Düğünü*'nün uvertürüne kadar muazzam bir gelişme sergilenir ve bunların belli başlı halkaları Alessandro Scarlatti (1659-1725), Hasse (1699-

1783), L. Léo (1694-1746), daha sonra B. Galuppi (1706-1785), Niccolo Jommelli'dir (1714-1774). Bu müzikçilerin klasik senfoninin gelişmesine teknik katkısı, partisyonlarının hızlı-yavaş-hızlı şeması dışında, hareket içindeki kısa bir gelişmeden sonra giriş bölümünün tekrar sunumunun gitgide sıklaşmasıyla kendini gösterir. Opera havalarında çok sık uygulanan *aria da capo* ilkesinden çıkmış olan bu metot, sonat biçimini doğurmuş, simetriyi zorunlu kılmış ve birincisinin tamamlayıcısı ve zıt profilli yeni bir melodik fikir aracılığıyla anlatımı genişletme gerekliliğini getirmiştir.

Bu lirik kompozitörler kuşağıyla birlikte sunuşun tematik ikiliği kesin, diyalektik bir gerçeklik kazanmıştır.

1770'ten sonra, Bach'ta görüldüğü şekliyle *sinfonia avanti l'opera*, kimi zaman iki obua ve iki kornonun katıldığı, telli çalgılara dayanan bir enstrümantasyondan yararlanmıştır. A. Scarlatti'den Mozart'a kadar orkestranın zenginliği bağlamında pek bir gelişme olmayacaktır.

2. **Konser senfonisi.** – Uvertürle operasını bağlayan bağlalar kopmaz değildi: sadece bir yan yana gelme durumu vardı. Bu bağlamda, kopma, 'sinfonia'yı kesinlikle bağımlı hale getirmiştir ve sinfonia'nın kendisine yeterli olması için yapılan iyileştirmeler pek fazla gecikmemiştir.

1715-1725 arasında yazılan ve bazıları lirik bağımlılıktan kurtulan A. Vivaldi'nin 'sinfonia'ları hızlı-yavaş-hızlı şemasını izlerler. Telli çalgıların melodileri bağlamında, daha önce kesinlikle tartışılmayan, gerçek anlamda senfonik doluluktan ayrılırlar: belli başlı bölümlerin her birinin bağımsızlığı; sürekli bas viyolonsellerinin özgürleşme-

si; bilinçli bir quatuor yazımını teyit eden altolar bölümü. 1735'te bestelenen, T. Albinoni'nin *sinfonia a quattro*ları daha ileri gidemeyeceklerdir. Bu yapıtların tümü orkestranın özgün bir biçimde oluşturulması bağlamında parlamış olsalar da (Vivaldi'de obua ve kornonun pek ender görüldüğünü söylememiz gerekir), senfoni morfolojisi alanında yeni bir şey getirmiş gözükmezler. Henüz konçerto grossoya çok fazla bağımlıdırlar.

1740'a doğru gerçek anlamda değişim Milanolu Giovanni Battista Sammartini'yle gerçekleşir ve bu değişim sadece konser sinfoniasının genel biçimini etkilemez, aynı zamanda iç yapılarını ve melodik stilini de etkiler. Henüz pek iyi tanınmayan bu İtalyan'ın senfonilerinde klasik senfoninin dört hareketi, üçüncü pozisyondaki 'menuet'yle birlikte bulunur; klasik sanatı belirleyen melodik çizgilerde açık seçik bir düzenleme ve "erotik" bir anlayış görülür.

Sammartini'nin senfonileri eksik, uyumsuz görünebilmelerine rağmen, biçimlerinin daha sonraki gelişmeleri bağlamında belirleyici olmuşlardır. Tutarlılıkları ve kaliteleri tüm Haydn ve Mozart kuşağı müzikçileri ve özellikle bu iki usta tarafından önemsenmiştir.

Konser senfonisinin öteki büyük temsilcisi Luigi Boccherini (1743-1805) yirmi kadar senfoni bırakmıştır (op. 4, op. 35, op. 41). 1782 yapıtları (op. 35) final 'menuet'siyle üçlü bölünmeyi korurlar ama çok daha gelişmiş iç yapılara sahiptirler. Şu bir gerçek ki, bu tarihte büyük olasılıkla onun yapıtlarını tanıyan Haydn orkestra için müziğinin esasını yazmıştı. Boccherini'nin senfonileri Viyanalı klasiklerin yaygın enstrümantasyonunu izlemiştir: telli çalgılar, iki obua, iki korno ve fagot.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan müzik yaşamının öne çıkan isimleri arasında G. Pugnani (1731-1798) ve Tommaso Traetta (1727-1779) sayılabilir: operalarının bazı özelliklerini hatırlatan senfonileri romantizm etkisindeki güçlü anlatımları nedeniyle gelecek kuşaklara kalmayı hak etmişlerdir.

XVIII. yüzyıl İtalya'sının birçok başka bestecisi modern bir senfoni oluşturmaya doğru bu bilinçsiz çabaya belli ölçüde katılmışlardır. Kaybolan, küçümsenen ya da vasat düzeyde kalan partisyonlarının irdelenmesi gerekmektedir. Bununla birlikte, önderleri Sammartini ve Boccherini'nin müziğinin gerçek düzeyinin ve etkisinin değerlendirilebilmesi gerekir.

II. – Fransa

Senfoninin klasik zirvesine doğru yükselmesinde Fransa'nın yeri Barry S. Brook[2] tarafından tam anlamıyla ve çarpıcı bir biçimde ortaya konmuştur; Brook sadece XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yüz elli altı bestecinin yaklaşık bin iki yüz senfonisini irdelemiştir. Bütün bu yapıtlar Paris'te çalınmış ve, Imbault, Sieber ya da La Chavardière gibi editörlerin kataloglarından anlaşıldığı gibi, çoğu da basılmıştır. Brook'un çalışmasının bu büyük yüzyılın sade-

2) Barry S. BROOK, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle* (3 cilt), Paris, Institut de Musicologie de la Sorbonne, 1962

ce yarısından sonrasını kapsamasının nedeni, daha öncesinde gerçek sefonilerin var olmamasıdır.

Öte yandan Brenet'den de[3] şunları öğreniyoruz: "1748'den bu yana programlarda gitgide daha sık bir biçimde senfoni adı verilen, tümüyle enstrümantal müzik parçaları yer alıyor ve neredeyse aynı dönemde yaygınlaşan bir alışkanlıkla bunlar hemen her zaman en başa, çok sesli kilise şarkılarının öncesine konuyor. 24 ve 25 Aralık 1748'de iki Alman kornosuyla çalınan Guignon senfonileri dışında, 1749'da Alberti'nin senfonileri, 1750'de de küçük Plessis, Travenol, Graun ve Guillemain'in senfonileri bestelenmiştir; 1751'de Blainville, J.-J. Rousseau ve Martin'in senfonileri; 1752'de Caraffe, Miroglio ve Filippo Palma'nın senfonileri; 1753'te Romano, Giuseppe Pla, Geminiani ve Hasse'nin senfonileri; 1754'te Desormeaux, Jommelli, Chrétien, 'genç' Caraffe, Giuseppe Touchemoulin ve Johann Stamitz'in senfonileri. Bu yapıtlar, döneme göre içinden tek ya da çok sayıda parçanın ödünç alındığı süit türü içinde yer alırlardı... Enstrümantasyon orkestra şefinin ya da çalgıcıların iradesine tabiydi. Dört bölüm halinde bestelenen ve çalınan bu yapıtlar kemanlarla birlikte flüt, obua kullanımına ve viyolonselle birlikte fagot kullanımına olanak verirlerdi, ancak böyle bir kullanımı empoze etmezlerdi ve bu bağlamda bir belirginlik söz konusu değildi."

Bu müziğin M. Brenet tarafından dökümünün çıkarılması Concert spirituel, Concert de la Loge olympique ve

3) M. BRENET, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900.

Concert des Amateurs'ün etkinliklerinin ne kadar yaygın ve güncel olduğunu gösterir. Kesin başarı ve maddi kazanç umutları Mannheim orkestrası müzisyenlerinin, 1755'te, Paris'te şefleri Johann Stamitz yönetiminde, mültezim La Pouplinière'in huzurunda konser verme kararı almaları sonucunu doğurmuştur. La Pouplinière Rameau'dan sonra Gossec'in yönettiği beş müzisyenden oluşan bir topluluğu himayesine almıştı.

XVIII. yüzyıl Fransız müzikçilerinin senfoniden ne anladıklarını biliriz. 1740'tan önce bize bu ad altında ulaşmış olan Lully sonrası bestelerden bazıları, yani Pierre Gaultier de Marseille'in (1642-1697), Antoine Dornel'in (1685-1765), Jacques Aubert'in (1683-1753) besteleri, aslında iki tiz ses ve bas için trio süitleridir (bkz. orkestra triosu). *Kralın oda müzisyeni Mouret'nin savaş boruları, timballer, kemanlar ve obualar, av borularıyla karışık sinfoniler* de süitin yapılarını gösterirler ama aynı zamanda yeni bir enstrümantal hava arayışına tanıklık ederler (1729). Louis-Gabriel-Guillemain'in 1740 tarihli üçlü altı senfonisiyle birlikte genel İtalyan geleneği biçiminde (hızlı-yavaş-hızlı) bitematizmin rasyonel kullanımı üstünde inşa edilmiş yeni bir teknik kompozisyonun gelişmesine tanık oluruz. Guillemain'le birlikte en önemli iki senfoni bestecisi, "Hellen modası" bir senfonisi 30 Mayıs 1751'de Concert spirituel'de büyük başarı sağlayan Charles-Henri Blainville (1711-17..) [1741'de iki dörtlülü bir senfoni bestelemişti] ve İtalyan sinfoniasının ve Fransız stili uvertürün kaynaştırılmasının denendiği alto ve bas, iki keman için senfoniler besteleyen François Martin'dir (1727-1757). 1750'den sonra yabancı ekollerin etkisiyle

senfonide gerçek Fransız özelliklerinin ortaya çıkarılması mümkün olmaz artık.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında en ilginç yapıtları veren isimler arasında şunları görürüz: senfoni konserleri (1751) bir bitiş 'menuet'siyle üç bölüme ayrılan Dauvergne (1713-1797); Joseph l'Abbé le Fils denen Saint-Sevin (1727-1803) [üç keman ve bas için senfoniler, op. 2, 1754]; Papavoine (1720-1793) [iki keman, alto ve bas için altı senfoni, op. 3, 1755 ve op. 8, 1764]; Joseph Touchemoulin (1727-1801) [altı senfoni, op. 1, 1761]; telli çalgıların yanına *tercihe bağlı olarak* iki korno koyan Jean-Baptiste Miroglio (tarihi bilinmiyor) [büyük orkestra için altı senfoni, op. 10, 1764].

1783-1786 arasında Concert spirituel'i yöneten Henri-Joseph Rigel'in (1741-1799) yapıtları (senfoniler op. 16 ve op. 17), Mannheim okulunun teknik kazanımlarını kendine mal eden kemancı ve müzik editörü Simon le Duc'ün (1748-1777), Marie-Alexandre Guenin'in (1744-1835) [senfoniler op. 4 ve op. 6, 1776-1778], *concertante* senfoni türünde sivrilen ve yayınevinin periyodik koleksiyonlarında senfoniler yayınlayan Ignace Pleyel'in (1757-1831) yapıtları, dört hareket (birincisi ve sonuncusu için sonat biçimi benimsenmiştir, yavaş hareket lied biçiminde yazılmıştır) içeren klasik normları içinde senfoninin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

1760'tan sonra Fransız okulunun en güçlü şahsiyeti kesinlikle François-Joseph Gossec'tir (1734-1829); Gossec müstakbel Belçika tabiyetli olmasına rağmen bütün kariyerini Paris'te yapmıştır: önce La Pouplinière'de, daha sonra da 1769'a kadar Conti prensinin yanında, Concert des

Amateurs'ün yöneticisi ve nihayet 1774'te Concert spirituel yöneticisi. Parislilere 1773'te Haydn'ın bir senfonisini tanıtan odur. Gossec elli kadar senfoni bestelemiştir: 1759-1809 arasında basit bir orkestra dörtlüsünden büyük bir romantik partisyona kadar. Opus 6 derlemesinden başlayarak (1760) büyük ve küçük konserler için ilk üçü zorunlu obualarla ve kornolarla ve öteki üçü dörtlü olan altı senfoni besteler; telli çalgıları ustalıkla yöneten ve tercihli olarak notaladığında bile üflemeli çalgı parçalarını ilginç hale getiren çok yetenekli bir orkestracıdır. Opus 6'nın birinci senfonisi (*Sei sinfonia a piu stromenti*) üçüncü sırada 'menuet'yle birlikte dört hareketli bir kesiti benimsemiştir. Birçok nüans işaretinin bulunması genç Gossec'in La Pouplinière'de Johann Stamitz'le ilişkili olduğunu göstermektedir. Opus 6'nın beşinci senfonisi sol minör tonunda yazılmıştır ve romantik bir lirizm eğiliminin işaretidir. Opus 8 (1765), Opus 12 (1769), Opus 13 (1769) senfonilerinden sonra 1770-1777 arasında birkaç yapıt ve altı concertante senfoni bunları izler... Gossec yaklaşık otuz yıllık bir sessizlikten sonra yetmiş-beş yaşında on yedi bölümlük muhteşem bir senfoni yazmıştır (1809). Bu yapıtta çift ağaç çalgılar, iki trompet, iki korno, timballer ve telli çalgılar yer almıştır. Olağanüstü orantıları olan dört hareketi Beethoven'in bir senfonisi düzeyindedir. Bu yapıtta çok cüretli bir tavırla büyük bir füge dönüştürülen bir menuet ve görkemli ve çok etkileyici bir finale tanık olunur. Enstrümantasyon düzleminde önemli olan, Gossec'in gençliğinden beri anlatım gücünü teslim ettiği klarnetlerin özel bir biçimde kullanılmasıdır.

Gossec'in çevresinde ikinci sınıf olduğu söylenebilecek bazı ustalar vardır: Grétry (1741-1813), Navoigille (1745-

1811) adıyla bilinen Guillaume Julien, Alexandre Guénin (1744-1835).

Devrim'le birlikte Fransız senfonicilerinin yapıtlarının büyük bölümü konser programlarından çıkarılmıştır. Estetik değiştiğinden halkın zevki başka taraflara yönelmiştir. Müzisyenlerin kendileri (bunların içinde Gossec de vardır) anlaşılması kolay nedenlerle dönemlerinin modasına uymayı tercih etmişlerdir. Gossec'in on yedi bölümlük senfonisinin bir istisna olduğu düşünülürse (büyük olasılıkla hiç çalınmamıştır) Fransız romantik okulunun ilk senfonik meyvesini görmek için 1830 yılını beklemek gerekmiştir: Hector Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'si.

"Senfoniler" adı verilen partisyonların başarısıyla besteciler birçok solo enstrüman ve orkestra için konçertolarını concertante senfoniler olarak isimlendirmişlerdir. Reklama dayalı nedenler her şeyi açıklamaz: concertante senfoninin tanımı, birleştirdiğini iddia ettiği iki biçimin karışıklığına tam anlamıyla denk düşer. Fransa'da 1770'e doğru görülmeye başlayan ilk concertante senfoniler konçertonun üç hareketli kesitini ve ona özgü tutti-soli almaşma sistemini korumuşlardır. Ama erken klasik *ripieno* rolünü aşan, kesinlikle senfonik bir orkestral refakat işlevi görürler.

Etkileyici olmak amacıyla tercih edilen enstrümanlar genellikle ikili, üçlü ya da dörtlü olarak düzenlenmiştir: iki keman, iki korno, iki klarnet ya da keman ve alto, keman ve viyolonsel; veya üflemeliler dörtlüsü, obua, klarnet, korno ve fagot; ya da ağaç-telli çalgılar karışımı. Daha ender kombinezonlar da denenmiştir: flüt ve arp; XVIII. yüzyıl sonu piyanosu ve klavsen.

Concertante senfoni dediğimiz bu karma biçimi deneyen besteciler aynı zamanda orkestra senfonisini modernliğe doğru götürmüşlerdir. Olağanüstü Saint-Georges Şövalyesi (1778 tarihli iki keman için concertante senfonileri), Simon Le Duc, Ignace Pleyel, Jean-François Tapray, Karl Stamitz gibi çok üreten müzisyenlerin yanında büyük isimler görüyoruz: orkestra eşliğinde obua, keman, fagot ve viyolonsel için çok güzel bir senfoni besteleyen Joseph Haydn; ayrıca Paris'te üflemeli çalgılar dörtlüsü için bir senfoni besteleyen [K. 297 b; bu yapıtın yerini 12 ve 19 Nisan'da Concert spirituel'de Cambini'nin yapıtı almıştır] Mozart, aynı zamanda keman ve alto için (K. 364) bir concertante senfoni ve iki flüt ve iki obua için başka bir senfoni (K. 320) bestelemiştir. Flüt ve arp için konçertosu da bu dizi içinde yer alır.

Büyük ilgi gören bu concertante senfoniler ünlü solistler tarafından bestelenmiştir: sözgelimi flütçü Wendling (1720-1797), obuacı Ramm, kornocu J. W. Stich ya da Punto (1746-1803) ve fagotçu G. W. Ritter (1748-1808). Bunların yarattığı dalga XIX. yüzyılın ilk yıllarına kadar gelmiştir: bu bağlamda Jean-Baptiste Davaux'nun (1742-1822) geç dönem besteleri, Jean-Baptiste Bréval'in (1756-1825) besteleri örnek gösterilebilir; Bréval'in ayrıca 1795'te bestelediği, klarnet, korno, fagot ve orkestra için yapıtı Fransız klasik döneminden romantik çağa geçişin tanıklığıdır.

III. – Germen ülkeleri

İtalya, birçok Alman ve Avusturyalı'nın yarımadanın büyük kentlerine ögrenim yapmaya gitmesine rağmen,

Germen ülkelerinin gerçek anlamda etkisini hissetmemiştir. Haendel bir süre ülkede yaşamış ve şan tekniğini öğrenmiş, daha sonra İngiltere'ye geçmiştir; Hasse ise kesinlikle İtalyan tekniklerini benimsemiştir. Daha sonra Mozart ve Gluck İtalya'dan yararlı olabilecek her şeyi almışlardır.

İtalyanlar da kuzeye doğru çıkmaktan ya da Fransa'ya gitmekten geri durmamışlardır; bilindiği gibi Vivaldi Viyana'da ölmüş, G. Sarti Moskova'ya yerleşmiş, G. Toeschi Mannheim okuluna katılmış, flütçü F. Ruggi Roma'dan Paris'e geçmiş ve orada La Pouplinière'in hizmetine girmiştir.

Ren-ötesi müzikçileri dışarıda ve özellikle Fransa'da yaşamışlardır. Telemann, Johann Stamitz, Mozart ve Gluck Paris'e gitmişler ve bu kentte yapıtlarını icra ettirmişlerdir.

Yorumcuların ve bestecilerin bu sürekli göçünün sonunda stillerin farklılığı ortadan kalkmış ve Avrupa'ya bir vokabüler, sentaks ve biçim birliği gelmiştir. Bununla birlikte, özel bir biçimde incelenmeyi hak etmiş bölgesel özellikler de olmuştur. Sözgelimi, genellikle Germen ülkelerinde Viyana, Mannheim ve Berlin ve Anglo-Sakson ülkelerinde de İngiltere ön plana çıkmıştır.

1. Viyana. – Senfonide büyük hareketi başlatan İtalya olmuştur, ancak klasik model senfonilerinin erken dönem örnekleri Viyana'da ortaya çıkmıştır. Fransız uvertürü kültü, İtalyan *sinfonia avanti l'opera*'sı ve bazı müzikçilerin sonat biçimindeki şaşırtıcı yetenekleri bu ilk eksiksiz denemelerin fışkırmasına katkıda bulunmuştur. Uvertürleri yolu açan teorbçu (iki saplı lavta çalan) ve opera bestecisi Francesco Conti'den (1682-1732) sonra G. M. Monn

(1717-1750) flüt, kornet ve fagot enstrümantasyonların görüldüğü dört hareketli ve 'menuet'li senfoniler yazmıştır (1740). Bununla birlikte, modülasyonların biçim ve sistemi çok sınırlıdır.

G. C. Wagenseil (1715-1777), F. L. Gassmann (1729-1774), C. d'Ordonez (1734-1786), L. Hoffmann (1730-1793) son derece üretken senfoniciler olarak tanınmışlardır. Carlos d'Ordonez'nin çoğu üç hareketli seksen küsur partisyonu arasında bazıları, Fransız uvertürünü hatırlatan kimi zaman uzun süreli ritimlerle yavaş bir giriş bölümü içerirler. İkinci tema kavramı belirginleşir ve daha güçlü gelişmeler sergiler.

Dört müzikçi Viyana'da Haydn ve Mozart'ı bir araya getiren büyük klasik dönemde senfoniler yazmışlardır: Mozart'ın babası Leopold (1719-1787) dört korno ve telli çalgılar için betimleme amaçlarına yönelik *Sinfonia da caccia*'sı ve uzun süre Joseph Haydn'a mal edilen ünlü *Oyuncaklar Senfonisi*'yle tanınır; Haydn'ın kardeşi Michaël (1736-1808) ağabeyininkilerden çok farklı ama onunkiler kadar etkileyici üç ya da dört hareketli elli kadar senfoni yazmıştır. Şahane re minör senfonisinin (1784) rondo finalinde popüler özellikler (presto scherzando), Mendelssohnvari bir romantik atılım görülür. M. Haydn'ın yapıtları çok özel koşullarda iki adagio (K. 444 ve K. 291) besteleyen Mozart'ın yapıtlarına yakındır; bu 'adagio'lar 1783 tarihli ve enstrümanları arasında telli çalgılar, iki obua ve iki korno bulunan (bu uygulama çok yaygındı) iki senfoniye prelüd niteliğindedir. M. Haydn, aynı zamanda nefesli çalgıların (ikili flüt, obua, klarnet, fagot, korno ve trompet) türdeş bir biçimde devreye girdikleri örnekleri çoğal-

tarak klasik senfoni orkestrasını da zenginleştirmiştir ve bu bağlamda özellikle 1788 tarihli do majör senfonisi örnek gösterilebilir.

O kadar özgün olmayan ama daha çok yapıt veren Johann Vanhal (1739-1811) ve K. Ditters von Dittersdorf (1739-1799) yüz-yüz elli senfoni yazmışlardır ve iki ünlü hemşehrileri kadar ünlü olamamışlardır ama yapıtları çok büyük olçüde melodik buluşlar içerir ve güçlü yapılarıyla dikkat çeker. Müziklerinin erken romantik özellikleri konusunda en küçük bir kuşku olamaz. Hatta Dittersdorf senfonilerine sık sık betimleyici unsurlar sokmuş ve müziğini şiirsel bir programa dayandırmak istemiştir (Ovidius'un *Değişimler*'i üstüne on iki senfoni, 1785).

Türdeş bir Viyana okulundan söz etmek zordur, çünkü aktardığımız bestecilerin üretimi eklektik gözükür. Bu müzikçiler taklit gereği duymadan tam bir bağımsızlık içinde çalışmışlardır. Mannheim okulu yeniliklerine pek ilgi göstermemişlerdir.

2. Mannheim. – Ren kıyısında, Darmstadt yakınlarında, Fransa sınırının çok yakınlarında bulunan Mannheim, XVIII. yüzyıl ortasında, seçici prens Karl-Theodor von der Pfalz'a ithaf olunan parlak senfoni okuluyla ünlenmiştir. Müzik tutkunu bir mesen olan prensin 1756'da kurduğu özel orkestrada yirmi keman, dört alto, dört viyolonsel, iki kontrbas, iki flüt, iki obua, iki fagot, dört korno ve on iki trompet, iki de timbal vardı. Bu görkemli topluluğu yönetmek amacıyla –Viyana okulu ve Mannheim arasındaki bağlantı da buradadır belki– Karl-Theodor dönemin Germen ülkelerinin ve komşu ulusların en iyi müzikçilerin-

den yararlanmıştır. Südet ustası Alman Johann Stamitz (1713-1757), Franz Xavier Richter'le (1709-1789) birlikte bu yeni okulu ve ürettiği özgün yapıtları yönlendirmiştir. XVIII. yüzyıl tarihçilerinden Charles Burney'e göre, "Stamitz özgün bir dehaya sahipti, cüretli ve güçlüydü; yapıtlarının belirgin özellikleri hayal gücü, coşku, hızlı hareketlerde çelişki etkileri ve yavaş bölümlerde ağır ve çekici, hatta tahrik edici bir melodidir ve bütün bu özellikler zengin ve ince bir sunum içinde verilir". J. Stamitz'in çok belirgin karakteri bu müzikçinin senfoniyi zenginleştiren gerçek teknik özelliklerini maskelemeyecektir. Uzun süre senfoninin dört parçalı biçimini, nüanslar dinamiğini (ünlü Mannheim 'crescendo'su) sadece Stamitz ve onun okulundan müzikçilerin yarattıkları düşünülmüştür. Son zamanlarda gerçekleştirilen çalışmalar, kronolojinin de desteğiyle Mannheim'da kullanılan yöntemlerin daha önce başka müzisyenlerde görüldüğünü kanıtlamıştır. Stamitz'in özgünlüğü, tutarlı ve mantıksal olarak eksiksiz bir biçim yaratmak amacıyla bu dağınık unsurların sentezini gerçekleştirmiş olmaktır.

Çok teknik ayrıntılara girmeden Stamitz yönteminin ana çizgileri şöyle özetlenebilir:

– Senfonilerinin dört hareketinin yapısı klasik senfoniyi yönlendirecek olan yapıya oldukça yakından bağımlıdır: kısa bir girişten sonra çok zıt iki fikrin sunumu (profil ve tonalite), kısa bir gelişme ve şaşırtıcı yanları olmayan tekrar-sunum. Soli ve tutti almaşması (orkestranın etkisinin hafiflediği ya da, tersine, yoğunlaştığı anlar) eko sistemi kullanımını (Parisli dinleyicilerin hayran oldukları) ve crescendo yöntemini desteklemiştir; bu yöntemde bir pi-

yano (*p*) nüansıyla melodik bir pes ses havası verilir ve an azından iki oktavlı bir yörüngeden sonra tiz ve fortissimoya kadar gidilir ve nihayet anlatımcı bir tremoloda durulur.

– Ana tona yakın tonal bölgelerde kalsa da cantabile melodisi konusunda çok özenli bir yaklaşım sergilenir.

– Çok basit olan menuet, doğal olarak, trioyu divertimentonun temel bir unsuru gibi kabullenir.

– Daha hafif olan bitirici hareketler, başlangıç hareketleri ilkesine göre gelişmiş olsalar da, daha sınırlıdırlar.

Bütün bu hareketler ilk bölümlerinde yinelenen başlangıcı gösteren ve dolayısıyla simetri ve denge empoze eden iki yineleme çizgisi içerirler.

J. Stamitz elli kadar senfoni bestelemiştir ve bunlardan *Six sonates à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter ou à trois, ou avec tout l'orchestre* 1754'te Paris'te yayımlanmıştır. Bu orkestra triolarının (*Orchester-trios*, op. 1) süreleri ortalama sekiz-on dakikadır. Opus 3 ve Opus 4 derlemelerinde nefesli çalgılar (obua, korno) ve hatta klarnet (Rameau'nun 1749'da *Zerdüşt*'te kullandığı) kullanılır.

Meslektaşı Stamitz'ten daha gelenekçi olan X. Richter eski anlayışta ilk Fransız senfonilerine daha yakın üç hareketli senfoniler yazmıştır. Bu iki müzikçiden sonra altı besteci Mannheim okulunun üretkenlik şöhretini sağlayacaktır: Ignaz Holzbauer (1711-1783), Çek asıllı Anton Filz (1730-1760), C. G. Toeschi (1724-1788), Chr. Cannabich (1731-1798), E. Eichner (1740-1777), Bordeaux'ya yerleşen F. Beck (1723-1809). Bunlar toplam olarak yaklaşık üç yüz elli senfoni yazmışlardır ve bu senfoniler telli çalgılarda çift obua ve kornonun bulunduğu sabit bir orkestra için yazılmışlardır.

Mannheim okulunun son iki temsilcisi Johann Stamitz'in çocuklarıdır: *Galan* üslubu yerleştiren Karl (1741-1801) ve Anton (1754-1809).

3. Karl-Philipp-Emmanuel Bach ve Berlin okulu. – Daha mütevazı olan Berlin okulu İtalya'da *il Sassone* adıyla bilinen J. A. Hasse'yle (1699-1783) atılım yapmıştır. Almanya'da Napoliten operanın bu temsilcisinin senfonileri aslında lirik yapıtlarının uvertürleridir ve bunlarda Fransız enstrümantal süitinin bazı özelliklerini bulmak mümkündür (*Arminio*'nun, *Leucippo*'nun uvertürleri; 1730, 1747).

Graun kardeşler, Johann-Gottlieb (1698-1771) ve Berlin'de İtalyan operasının yaratıcısı Karl-Heinrich (1701-1759) düşünce açısından çok yetersiz ama son derece özgün senfoniler yazmışlardır. Mannheim okulu ve Berlin okuluyla bağlantılı olarak biraz yalnız kalmış bir müzikçi olan J.-M. Molter (1695-1765) yüz altmış dokuz senfoniyle inanılmaz bir rekor kırmıştır. Berlin okulunun etkileyici ismi Karl-Philipp-Emmanuel (1714-1788) Johann-Sebastian Bach'ın ikinci oğluydu. 1741'de Kral II. Friedrich tarafından *Kammercembalist* olarak atanmış, 1768'e kadar Potsdam ve Berlin'de yaşamış, daha sonra babasının Leipzig'deki görevine benzer bir görev olan Hamburg "Johanneum"u cantorluğunu üstlenmiştir. Karl-Philipp-Emmanuel Bach 1755-1780 arasında yirmi kadar senfoni yazmıştır. 1755'ten önceki altı senfoni yaylı çalgılar dörtlüsü biçiminde yazılmıştır ve eğer daha sonra yeniden kullanılmadıysa kaybolmuştur bunlar. 1756 tarihli altı senfoni (*Wotquenne* 173-181) büyük ölçüde nefesli çalgıla-

ra yönelik yapıtlardır: flüt, obua, korno, trompet ve fagot. Mi minör senfoninin (*Wq.* 177) aynı zamanda sadece telli çalgılar için bir versiyonu vardır ve bu da bu senfoninin donanımları farklı orkestralar tarafından çalındığını kanıtlar. Daha sonra, 1773'te Baron van Swieten'e ithaf edilen altı senfoni (*Wq.* 182,1-6) gelir; bunların enstrümanlarında daha öncekilere göre bir gerileme vardır, çünkü sadece telli çalgılar ve sürekli bas gerektirirler; nihayet 1780'de telli çalgılar, obua, korno ve fagot için, klavsen ya da XVIII. yüzyıl sonu piyanosuyla sürekli bas için dört büyük senfoni (*Wq.* 183, 1-4) gelir. Son dördü hariç *–vier Orchester-symphonien–* bütün bu senfoniler (sinfonia adı verilen) üç hareketlidir. Burada iki temalı klasik sonat biçimi çok yaygındır. Aynı zamanda, bu ustanın konçertolarında da bulunan güçlü bağlantılarla yazılmış 'tutti'ler vardır.

4. Johann-Christian Bach ve İngiliz senfonisi. – Berlin senfonik üretimi gibi mütevazı olan İngiliz senfonik üretimi çok erken dönemde başlamıştır: Henry Purcell'in (1658-1695) Fransız tipi uvertürleri ve aynı zamanda İtalyan uvertürü olanaklarından yararlanan Haendel'in uvertürleri. Haendel'in ölümünden sonra bazı müzikçiler kıtada, özellikle Fransa ve Almanya'da filizlenmeye başlayan bu yeni biçimle ilgilenmeye başlamışlardır: telli çalgılar için sekiz şahane senfonisi tanınan William Boyce (1710-1779) ve *sinfonie avanti l'opera*'sı hâlâ icra edilen Thomas Augustin Arne (1710-1778). Johann-Christian Bach'ın dostu ve çalışma arkadaşı K. F. Abel (1725-1787) erken klasik dönemin belki de en büyük senfonicilerinden Bach karşısında silinmiştir. Johann Sebastian'ın en küçük oğlu

olan Johann-Christian (1735-1782) ilk derslerini ağabeyinden almış, daha sonra ailesinden koparak İtalya'ya gitmiş ve 1755-1762 arasında, Bologna'da Pedro Martini'yle birlikte çalışmış, bir emprezaryonun teklifini kabul ederek İngiltere'ye yerleşmiş, 1763'te Londra King's Theater'ı yönetmiş ama daha sonra bu görevle ilgili sözleşmesi yenilenmemiştir. Bu mekân 1764'te Londra'da turnede olan Mozart'ları ağırlar. J.-C. Bach'ın kırk kadar senfonisi içinde telli çalgılar, iki obua ve iki korno için gerçek İtalyan uvertürleri (*Artaserse* ve *Catone in Utica*, 1761) vardır; daha sonra, 1765 tarihli ve serbest enstrümanlı (sadece telli çalgılar ya da telli ve nefesli çalgılar) altı opus 3 senfoni; 1765-1772 arasında daha önceki başarıları pekiştiren sağlam bir teknikle yazılmış on üç senfoni (opus 6, opus 8 ve opus 9). Opus 18'in altı senfonisi (1772-1777) kesinlikle en özgün ve en yeni senfonilerdir; bunların üçünde (2, 4, 6) geleneksel orkestradan yararlanılır, öteki üçü ise enstrüman sayısının iki farklı orkestraya bölünmesini gerektirir. Burada Johann-Christian Bach senfoniye bazı konçerto grosso ilkelerini, özellikle soli-tutti'yi uygulamıştır. Her orkestranın kendi enstrümantal rengi vardır (1: telli çalgılar, obua, korno ve fagot; 2: telli çalgılar ve flütler). *Lucio Silla* uvertüründe (opus 18, no. 2) J.-C. Bach iki klarnet (daha önce kullanılmayan alet) bölümü eklemiştir; opus 18, no. 4'te ise trompetler ve ziller kullanmıştır.

J.-C. Bach'ın senfonileri ve kardeşi Karl-Philipp-Emmanuel'inkiler çoğu zaman üç parçalı bir kesit gösterirler. Enstrümantal sonatı örnek alan güçlü yapıları kıta okullarının en son kazanımlarını içerir. J.-C. Bach'ın üslubu Fransız, İtalyan ve Alman karakterlerini çok başarılı

bir biçimde bir araya getirmiştir. Babadan kalma her türlü kontrapuntik kesinlik izi kaybolarak yerini ince bir melodik üsluba bırakmıştır. Bach'ın Londra partisyonlarının çoğu tonalitelerin tercih ve çeşitliliğinden (op. 6, no. 6 senfonisinde sol minör) ve sürekli bir biçimde *Empfindsamkeit*'a, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* ve J.-J. Rousseau'nun *Yalnızgezerin Düşleri* gibi yapıtlarına özgü bu çok özel duyarlığı yansıtan, melodik üsluplardan gelen bir erken romantik hava sergiler.

Senfoninin klasik olgunluğuna ulaşabilmesi için yaklaşık yirmi beş yıl geçmesi gerekmiştir. Haydn ilk büyük bestelerini yaptığında çeşitli erken klasik eğilimlerin kalıntıları görülse de sentezleri doğal olarak tamamlanmış gibidir.

V. Bölüm

HAYDN VE MOZART

Uzun bir el yordamıyla ilerleme dönemi olan Haydn ve Mozart'ın yapıtları, bunları az çok doğuran üretimi bütünüyle saf dışı etmiştir. Erken klasik müzikçilerin yakındıkları adaletsizlik kesin bir onarım dönemindedir: modern müzikolojiyle ilgili çalışmalar ve müzik tarihinin bu dönemine gösterilen ilgi en iyi bestecilerin unutulmaktan kurtulmalarını sağlamıştır.

Kesinlikle spontan bir olgu olmayan senfoni uzun bir olgunluk döneminden sonra Haydn sayesinde biçimsel sağlamlığına kavuşmuş ve böylelikle güçlü ve uzun bir yaşam sağlamıştır kendisine, Mozart sayesinde de müzik sanatının zirvesine ulaşma ayrıcalığına kavuşmuştur.

Haydn ve Mozart aşağı yukarı aynı dili konuşuyorlardı, aynı vokabülerden yararlanıyorlardı ve üslupları da aynıydı. Yapıtlarında görülen temel ayrılık, kişiliklerinde görülen zıtlıktı. Haydn ve Mozart aynı kariyerden geçmişler, bu kariyer boyunca çeşitli yerlerde rastlaşmışlar, bunlar karşılıklı, şaşırtıcı etkileşimlerle müziklerine yansımıştır:

Mozart çok daha genç olduğundan Haydn'da daha fazla görülmüştür bu etkiler.

I. – Joseph Haydn (1732-1809)

Mannheim, Ditters von Dittersdorf ya da Molter müzikçilerinin inanılmaz üretkenliği yüz elli senfoni getirmiştir bize. Yapıtlarının sayısını yüzle sınırladığından ve nitelikle niceliği birleştirdiğinden Haydn'a müteşekkiriz. Senfoni alanındaki müthiş etkinliği, biçimi klasik yetkinliğine kavuşturan bütün eğilimlerin doğal senteziyle yansır. Haydn'ın besteleri, bestecilerinin çok kişisel üslubunun arkasında, dikkatle incelendiğinde İtalyan okulu tekniklerinden, Wagenseil müziğinden, Mannheim deneylerinden ve özellikle de Haydn'ın sınırsız bir hayranlık duyduğu K.-P.-E. Bach'ın yapıtlarından izler taşır.

Avusturyalı müzikçi müziğini uluslararası senfonik rakabet içine sokar sokmaz biçimin birliğinin ve tutarlılığının önündeki tüm engeller adeta mucizevi bir biçimde kalkmıştır. Haydn'ı yönlendiren çok güven verici bir içgüdü ve ulaşacağı amaçlarla ilgili olarak çok belirgin bir sezgidir. Gelişme çizgisine bakıldığında ilginç olgular gözlemlenir: her türlü gereksiz şeyi atmayı başarmış, sadece esas olanı bırakmış, aynı zamanda kompozisyonlarının gerecini yaymıştır.

1. Senfonilerin kronolojisi. – Bir ilk sınıflandırma vesilesiyle gerçekleştirildiği biçimiyle Haydn'ın yüz dört senfonisinin sayısal düzeni tam bir kronolojik düzene

denk düşmez.[1] İlk senfoniler 1759-1760 yıllarına kadar gider; son senfoniler 1795 yılında yazılmıştır. Besteci, hiç kuşkusuz, ticari kaygılarla bazı bestelerini diziler halinde bir araya getirmiştir: sözgelimi Loge olympique de la capitale française için yazılan altı Paris senfonisi (82-87) ve Haydn'ın İngiltere seyahatlerinde yönettiği on iki Londra senfonisi (93-104): senfoniler üsluplarına göre üç büyük yaratıcı döneme ayrılırlar:

– İlk kırk senfonide Haydn biçim üstünde durur ve tam anlamıyla biçime egemen olur.

– 1771'den başlayarak 1781'e kadar Haydn *Sturm und Drang*'ın yeni bir karakteristik duyarlığının etkilerini gösterir açıkça.

– Haydn 1785'ten 1795'e kadar klasik idealin zirvelerine doğru tırmanır (82-104. senfoniler).

Haydn beste yapmaya Kont Morzin'in himayesine girdikten sonra (1759-1761) başlamış ve yüz senfonisinin büyük bölümünü 1762'te tahta çıkan ve 1790'da ölen muhteşem Miklos Esterhazy'nin hizmetinde bulunduğu sırada yazmıştır.

2. Biçim, yazı. – Haydn, müzik yaşamının başında genel olarak 'menuet'siz, üç hareketli (hızlı-yavaş-hızlı) senfoniler yazmıştır ve bu dönemde tekniği pek gelişmemiştir (1, 2, 4, 10, 16, 17, 19) ve çağdaşlarının hiç değişmeyen orkestrasını kullanmıştır: telli çalgılar, obua, çift korno. 1761-1769 arasında anlatım biçimlerini büyük öl-

1) *Gesamt Ausgabe*, Breitkopft &Härtel. Boston Haydn Society ve A. Van Hoboken kataloguyla doğrulanmıştır.

çüde zenginleştirmiştir: ilk haraketlerde yavaş giriş (no. 7 ve 8), gelişmede yoğunlaşma (gelişmenin ikinci plana atılması ve tematik çalışmanın ön plana çıkması); orkestranın zenginleşmesi: flüt, fagot, telli çalgıların pes seslerinin değişmesi; 'menuet'li senfoninin dört bölümlü kesitinin genişlemesi. Çift yineleme çizgisiyle ayrılan oldukça kısa ilk yapı hareketlerinin iki bölüme ayrılması. Sunuş sonat biçimi diyalektiği için gerekli iki motif içerir ama ikinci tema genellikle alınmış olduğu birinci temaya çok yakındır (sözgelimi 101 numaralı senfoninin ilk hareketi, *Duvar Saati*). Haydn, bestelerinin etkileyici olmaya devam etmesi için genel senfoni biçiminin gerektirdiği dört hareketin içeriğinin değişmesi gerektiğini çok kısa zamanda anlamıştır. Stravinsky'nin de çok isabetli bir biçimde işaret ettiği gibi, Haydn kendi döneminin bütün müzikçileri arasında bütünüyle simetrik olmanın gerçek anlamda bir ölüm olduğunu en iyi anlamış olan müzikçidir. Haydn, bir yazı bilimi, orkestra zevki ve melodik rahatlıkla mutlak biçimde birleşen dehası ve ustalığıyla harikalar yaratmıştır. Senfoninin farklılığını kesinlemek amacıyla etkinleştirilen bir yığın yöntem arasında Fransız uvertürü (no. 15), füg (özellikle ilk senfonilerde görülmüştür ve son senfonilerde de vardır, bkz. 101. senfoni), concertante üslup önemlidir. 'Menuet'lerde (44 ve 47) gerçek teknik güç gösterilerine tanık olunur: kanon menuet ve *al rovescia*. Haydn yeni enstrümantal formüllerin sayısını artırır: 31 numaralı senfoni için dört korno, *Hornsignal*; 22 numaralı senfoni için iki İngiliz kornosu ve iki obua, ilk iki hareketin yer değiştirdiği ve başlangıç 'adagio'sunda bir koro melodisinin kullanıldığı (otuzuncu senfonide de aynı şey görülür)

Filozof. Haydn, *Sturm und Drang* döneminde minör tonalitelerden yararlanır (no. 26, *Ağlama*, 34, 39 ve özellikle *Matem*, 44; *Veda*, 45; Çile, 49) *–sol, re, mi, fa diyez–* ve ne kadar cüretkâr olursa olsun hiçbir modülasyon karşısında gerilemez. Bu temalar pek rastlanmayan ses uyumsuzlukları açısından zengin bir armonizasyonla öne çıkarılır.

Haydn'ın son yaratıcı döneminin senfonileri her zaman çok yüksek bir düzeydedir. Hareketlerin yapısına yoğunluk ve gözüpeklik egemendir. Haydn, sadece üç seksiyonlu lied biçimini kullanmadığında, çok daha karmaşık bir formülle (86 numaralı senfoninin capriccio-largosu) andante biçiminde bir tema üstüne varyasyonlar sisteminden (senfoni no. 85, *Kraliçe*) yararlanır.

Besteci on iki Londra senfonisinde her türlü zorlayıcılık unsurunu ve her türlü yapısal örgütlenme görünümünü ortadan kaldırmıştır. Bazı ustaların tabloları gibi, parçaların yapısını gösteren bütünlük izlenimidir. Bu on iki Londra senfonisi daha parlak bir enstrümantasyon içerir: trompetler ve timballer hemen hemen hiç eksik olmazlar. 99. senfoniden başlayarak da klarnetler devreye girer; 101. senfonide bunların kullanımının en aza indirgendiği görülmüştür. Haydn bütün enstrümanların aşamalı biçimde gelişmesi anlamında gerçek çabalar göstermiş, bütünlükler kavramının (konçerto grosso ya da konçertino) yerine diyalog yorumları aracılığıyla bireysel karşıtlıkları getirmiştir. Senfoni anlayışının bu biçimde fethedilmesi Beethoven için belirleyicidir.

3. Haydn senfonilerinin başlıkları ve yayılması. – Otuz senfoninin adı, büyük olasılıkla, belki *Veda* senfonisi

dışında, bestecinin kendisinin koymamış olduğu adlarla anılırlar (müzikte müzikçi hakları talebi!). Adı konmuş olan senfoniler kimi zaman adlarının popülaritesiyle kendilerinden tartışmasız biçimde üstün başka yapıtları safdışı etmişlerdir. Buna karşılık, başka bazı yapıtlar adlarının da başarılarının da hakkını vermişlerdir. Sözgelimi 6., 7., 8., sabah, öğle ve akşam senfonilerinin plan ve şema açısından amaçları kesindir, aynı şekilde *Hornsignal* adlandırması da 31. senfoniyle tam bir uygunluk içindedir. 22. ve 43. senfonilerin *Filozof* ve *Merkür* adlarını taşımasının nedenleri nedir? Müzik bestelerine ad verilmesinin nedeni XVIII. yüzyılda çok yaygın olan bir alışkanlığa bağlıdır (sözgelimi Couperin). Buna karşılık, 26. *Ağlama*, 44. *Matem ve* 49. *Çile* senfonileri adlarıyla uyumludurlar kesinlikle. 73. *Av*, 82. *Ayı*, 94. *Tavuk*, 100. *Sürpriz*, 101. *Asker*, *Duvar Saati* ve 103. *Timballer* senfonilerine gelince, bunların adlarının hafızaya yardımcı işlevleri vardır ve bunu sağlayan da bazı dışsal özelliklerdir. Nihayet, 85. senfoni *Kraliçe*, andante işlevi gören romanstan alır adını ve bu yapıt aslında Fransız aryası olan *la Gentille et Jeune Lisette*'tir.

Romantik müzisyenler klasisizmini kendilerinin estetik ve stilistik görüşlerine zıt buldukları Haydn'ın yapıtlarına ilgisiz kalmışlardır. Berlioz onun bir 'menuet'sini[2] çok vasat buluyor ve Mozart'ın senfoni K. 550'sinin 'menuet'siyle birlikte godriyoller kategorisine sokuyordu.[3] Haydn senfonilerinin büyük orkestraların repertuvarına girişi bu küçümseyici tavrı radikal bir biçimde değiştirmiştir. Wag-

2) Söz konusu olan muhtemelen si bemol 85 numaralı senfonidir.
3) *Gazette musicale*, no. 12 ve 17, 1841.

ner bu Avusturyalı ustaya duyduğu hayranlığı kesinlikle gizlememiş, Brahms ise ondan orkestra için varyasyonlar temasını almıştır. Bugün Haydn'ın tanınmasının yolu yayımlanmakta olan dev yapıtlarının irdelenmesinden[4] geçer ve bu bağlamda ayrıca temel bir yapıt olan H. C. Robbins Landon'ın[5] kitabı da önemlidir: bu çalışmada her senfoninin yazma ve basılı kaynakları, teknik sistemleri, temaları, yapıları ve enstrümantasyonu irdelenmiştir.

Disk yaklaşık on yıldır büyük yararlar sağlamıştır Haydn'a. Disk olmasaydı Haydn'ın çalışmalarının yoğunluğunu ve olağanüstü biçimde gelişimini kavramak çok zor olurdu. Bu bağlamda, müzikolojik araştırma ve yorumla ilgili eski uygulamaların irdelenmesi, Haydn'ın orkestra yapıtlarının modern bir perspektif içinde ve zamanın karalamalarından uzaklaşarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

II. – Mozart (1756-1791)

Senfoniler, Haydn'ın yaratıcı yaşamında, 1760'tan 1795'e kadar şaşırtıcı bir düzen içinde birbirlerini izlerler. 1764-1788 arası döneme denk düşen Mozart'ın senfonileri ise düzensiz ve kesintili biçimde ortaya çıkmışlardır ve 1788 tarihli üç senfoni dışında dış etkilerden kesinlikle uzaktırlar. Mozart müzik yaşamına Mozart ailesinin Britanya'ya ilk ziyareti sırasında Londra'da tanış-

4) Henle Verlag, Münih.
5) *The Symphonies of J. Haydn*, Londra, Rockliff&Universal, 1955.

tığı (1764) Johann-Christian Bach'ın etkisiyle başlamıştır. Padre Martini'nin yanında İtalyan müziğini incelemesi sinfonia anlayışına götürmüştür kendisini (1770-1773). Mozart, Salzburg ve Viyana'da aynı zamanda Haydn ve Vanhall'in yapıtlarını da yakından tanıma fırsatını bulabilmiştir. Mozart, 1778'de, Mannheim'da yaşadığı dönemde, J. Stamitz'in ardıllarının senfonik deneylerini deneyimleme fırsatını bulmuş, 1778'de ise Paris'te kesin bir başarıya imza atmıştır: ertesi yıl Sieber tarafından basılan *re* majör, K. 297 senfonisi: *Mozart'ın bestelediği iki keman, alto ve bas, iki obua, iki korno, iki klarnet, iki flüt, iki fagot, trompet ve ad libitum timbal için senfoni.* Avrupa müzik turnesini tamamlayan Mozart'ın yapıtlarında, bulduğu farklı estetiklerden izler görülmesi şaşırtıcı değildir.

1. Kronoloji. – Mozart katalogunda elli kadar senfoni vardır ve Köchel bunların tümünün dökümünü çıkarmıştır. Sıra numarasına göre bir sınıflandırma iddiasından kırk bir senfoni ortaya çıkar ve bunlar arasında en çok çalınan son yirmi senfonidir. Haydn senfonilerinin sayısının yarısından az olan bu sayıya divertimentoları, serenadları ve çoğu zaman senfoninin biçim ve yapısını alan öteki 'cassazione'yi (nefesli, telli enstrümanlar için yazılmış ve açık havada çalınan divertimento) eklemek gerekir. Bu ikinci derecedeki yapıtlar arasında 1782'de bestelenen obua, klarnet, korno ve fagot ikilileri için ünlü 12 numaralı do minör serenad ön plana çıkar; Mozart'ın ünlü yapıtı *Saraydan Kız Kaçırma* ve daha çok *Haffner* senfonisiyle tanınan senfoni K. 385 aynı yıl bestelenmiştir. *Don Juan* döneminde çok etkileyici bir sanatsal biçem ve dokunaklı bir üslupla yazılan senfoni

parodisi telli çalgılar ve iki korno için *fa* majör *müzikal şaka* K. 522 de Mozart'ın bu senfoni repertuvarı içinde yer alır.

H. C. R. Landon'ın Haydn'la ilgili bilimsel yorumu, Th. de Wyzewa ve G. de Saint-Foix'nın[6] Mozart'ın yapıtlarıyla ilgili çalışmaları ve G. de Saint-Foix'nın[7] özel çalışmasıyla uyuşur. Saint-Foix, Mozart'ın kısa yaşamında on iki özgün yaratım dönemi saptar ve bunların on iki grupta toplanmaları mümkündür: J.-C. Bach, İtalyan müzikçiler ve Germen *galan* stili etkisindeki gençlik kompozisyonları dönemi; Mozart'ın tekniğini gitgide daha güçlü temellere dayandırdığı, Fransız müziği verileriyle Mannheim okulu verilerini birleştirdiği 1755-1782 yılları kompozisyonları dönemi; nihayet 1783-1788 yıllarını kapsayan altı büyük senfoni (K. 385, 425, 504, 543, 550 ve 551) dönemi. Mozart sanatının şaşırtan ve hayranlık uyandıran bir başka özelliği daha vardır: 31 Ekim-4 Kasım 1783 arasında yazılan senfoni K. 425 ve 1788 Haziran, Temmuz, Ağustos tarihli üç senfoninin şaşırtacak derecede kısa sürede bestelenmiş olması. Son derece hızlı bir biçimde kâğıda geçirilen bu yapıtlar, fışkırmadan önce uzun süre gizli kalmışlardır kesinlikle.

2. **Biçim, yazı ve enstrümantasyon.** – Mozart, çok genç yaşta İtalya'da dinlediği *sinfonie avanti l'opera*'yı tanımış ve sevmiştir. 1770 tarihli üç senfoniden (K. 74, 81 ve 84) ve 1773 tarihli dört senfoniden (K. 162, K. 181, K. 182 ve K. 184) üç bölümlü bu model, ünlü 1778 tarihli

6) *Mozart*, 5 cilt, Paris, Desclée de Brouwer, 1936-1946.
7) *Les symphonies de Mozart*, Paris, Mellottée, 1944.

Paris Senfonisi'nde ve 1779 senfonisinde (K. 318) yeniden ortaya çıkar. 'Menuet'siz *Prag Senfonisi* (K. 504) klasik senfoni kurallarında bir istisna oluşturur hiç kuşkusuz. Bu bağlamda, teyit aramanın bir anlamı yoktur. Mozart genel olarak üçüncü 'menuet'yle birlikte dörtlü bölünmeye uyar. Birinci harekette yavaş girişe pek ender durumda başvurur (*Linz* denen K. 425, K. 504 ve K. 543 senfonileri).

A. Carse'ın XVIII. yüzyıl senfoni incelemelerinde (Londra, Augener, 1951) gösterdiği gibi, Mozart, bestecilerin çoğunun uyguladığı stilistik kuralların bazılarının dışında kalmamıştır:

– Yükselen ya da alçalan arpejlerde ilk hareketlerin girişleri:



Örnek 11

Toniği ön plana çıkarmak amacıyla eşdeğerli üç nota grubu almaşması:



Örnek 12

– Öteki iki ya da üç hareket yerine bu ilk hareketlere önem verilmesi. Mozart kendisini görünür senfonik etkinin çekiciliğine kaptırmıştır. Başarının verdiği sarhoşluk babasına yazdığı 9 Temmuz 1778 tarihli mektupta okunuyor: "Senfoni başladı (*Paris Senfonisi*, K. 297 söz konusudur). Birinci allegronun tam ortasında beğenileceğinden emin olduğum bir bölüm vardı; bu bölüm bütün dinleyicileri sarhoş etti ve salonda alkışlar dinmek bilmedi. Yazarken etkili olacağından çok emindim, bu nedenle son bölümde ikinci kez yineledim..." Mozart Mannheim yöntemlerine ve Fransız uvertürleri anılarına başvurmuştur ve bunlar dinleyicileri nezdinde ona tam bir sadakat kazandırmıştır.

Yapılar düzleminde pek belirgin olmayan ama derin yeniliklerle aştığı kullanımlara uymuştur: gelişme tekniği doğuştan sahip olduğu muazzam bir modülasyon çalışmasına dayanır. Anlatımı esas tonu daha belirgin kılmak amacıyla en uzak tonal bölgelere taşımıştır. Sol minör K. 550 senfonisi görülmemiş bir öncülükle yeni armonik perspektifler açmıştır. Mütevazı bir armoniyle yetindiği sanılan Mozart burada çok ileri araştırmalara yönelmiştir. Çoğu zaman ilk hareketlerde kullanılan sonat biçimi son hareketlerde rondo sistemiyle birleşir, buna karşılık, yavaş hareketler lied biçimini alır. 'Menuet'lere yer verdiğinde ise, bunlar, onları karakterize eden sadeliklerini korurlar. Sol minör K. 550 senfonisinin 'menuet'si sol minör tonun trajik karanlığını yumuşatmak amacıyla açık seçik bir üslupla sol majörle yazılmış bir trio sunar. Mozart'ın çoksesliliği çok erken bir dönemde çağdaşlarının bestelerini istila eden melodiye has stilin ilkelliklerini tedricen safdışı eden kontrapuntonun tüm kaynaklarıyla zenginleşmiştir. Füg ya da

füglü üslup sınırsız gelişme olanakları sağlamıştır ona. Bu üslup senfoni K. 555'in ilk ve son hareketlerini ve *Jüpiter Senfonisi* K. 551'in güçlü finalini karışık bir üslupla besler. Müziksever ve mesen Baron van Swieten'in müthiş çabaları sayesinde J. S. Bach'ın yapıtlarının yeniden keşfedilmesiyle yeniden doğan bu kontrapunto anlayışına dönüş bir Mendelssohn ya da bir Brahms'ın şöhretini sağlayan büyük romantik gerçeklerin tohumlarını taşır. Mozart'ın teknik perspektiflerinin genişliği Haydn'ın yapıtlarındaki göreli bilgelikle ilginç bir biçimde çelişir. Mozart senfonide ve operada dehasının büyük bir rahatlıktan ama aynı zamanda çalkantılı tabiatına özgü titizlikten oluşan tercihli yerini bulmuş gibidir.

Senfoniler orkestrası vazgeçilmez yaylı çalgılar beşlisine dayanır. Ağaç çalgılar, bakır çalgılar ve timballer gerektiğinde devreye girerler ve bu bağlamda Mozart kurallardan kaçar. Enstrüman açısından en zengin yapıtı olan *Paris* senfonisi Beethoven'in ilk senfonilerininkine benzer bir orkestrayla çalınır. Buna karşılık, 1788 tarihli üç büyük senfoni hafifçe farklı bir armoni getirirler. Orkestradaki çalgı sayısıyla ilgili düşünceleri bir yana, Mozart'ın en fazla yenilik getirdiği alan nefesli çalgılardır. Orkestra grubu içinde, enstrümanların özgünlüğü bağlamında çok ender rastlanan bir düzeye ulaşmıştır. Do minör *Büyük Ayin'in Incarnatus est*'inde, *Saraydan Kız Kaçırma*'nın bazı havalarında ve piyano konçertoları orkestrasında hayranlık uyandıran ağaç çalgıların türdeşliği senfonide büyük önem kazanmıştır. Nefesli çalgılar ve telli çalgılar eşitliğe dayalı bir diyalog içindedirler. Mozart'ın yaratıcılığı sadece biçim alanıyla sınırlı değildir: senfoni sanatının bütün kaynaklarını içine alır.

VI. Bölüm

BEETHOVEN VE SCHUBERT: KLASİSİZM Mİ ROMANTİZM Mİ?

Beethoven ve Schubert sadece doğum tarihleriyle değil, özellikle kültürleri ve estetik formasyonlarıyla da XVIII. yüzyıla aittirler. Her biri kendi üsluplarıyla klasik sanatın bunalımını aşmışlar, çok erken bir dönemde devrim-öncesi fikirlerin getirdiği tüm psikolojik ve teknik dönüşümlerin yansıdığı yeni müzik evreninin temellerini atmışlardır.

Bu iki bestecinin doğal bir biçimde bağlı oldukları klasik, biçimsel düzeni korumayı başarmış olmaları ilginçtir; bununla birlikte, terk ettikleri geçmiş ve başlattıkları gelecek arasında uyumlu bir geçişin sağlanması gerekliliğinin bilincindeymiş gibi sınırları geriletmemişlerdir. Beethovenvari yaratımlar biçime müzikal düşünce ve orkestrasyonu ekleyen rasyonel yapıların araştırılmasına dayanır, oysa Schubert'in yaratımları daha içgüdüseldir ve romantik düşüncenin canlı güçlerini çok önemli sıçramalarla serbestleştirirler.

Klasisizm mi yoksa romantizm mi? XIX. yüzyıl başında, derin dönüşümler çağında, iki karşıt kutbun çatışmasından senfoni çok güçlü ve çok sağlam çıkmıştır.

I. – Beethoven'in senfonileri

Beethoven'in dokuz senfonisi orkestralar repertuvarında kesinlikle ilk sırada yer alır. Yapıtların her biri icra konusunda herhangi bir senfoninin ulaşabileceği en üst rakama ulaşmıştır ve bestelenmelerinden bir buçuk yüzyıl sonra da bütün dünya onların değerlerini kabul etmektedir. Bu yapıtlar, Batı müziğinde biçimi düşünmenin kestirilmeyen ani olgusuna işaret etmişler ve dönemlerine göre çok ileri bir orkestra anlayışını yaygınlaştırmışlardır.

Bunlar, çağdaş yaratım modaliteleriyle taban tabana zıtlık oluştursalar da, sanatsal değerlerinden ve ağırlıklarından hiçbir şey yitirmemişlerdir. En olağanüstü özellikleri, daha çok esinleyici solukları, etkileyici düşünceleri, gerçek anlatım üsluplarından çok kompozisyon yöntemlerindeki deha ve dinleyiciler üstündeki etkileridir.

Piyano sonatı alanında Beethoven aşılması mümkün olmayan bir dünya kurmayı başarmış ve Liszt dışında kendisi kadar ilerici bir ardılı olmamıştır, buna karşılık, senfonide o kadar devrimci değildir. Ancak, kendisini izleyen görkemli bir kuşağı derinden etkilemiştir: XIX. yüzyılın bütün senfonicilerinin kökenleri muhteşem ağabeylerinin yapıtlarındadır.

Beetheoven enstrümantal sonatın henüz eksik prototipiyle oynarken onu parça parça etme gibi bir kaygısı yoktu,

hiç eksiği olmayan ve biçimsel açıdan doyurucu bir senfoni modelinin temelini de yeniden tartışmaya açamazdı.

Dokuz senfoni yirmi beş yıla yayılır ve dokuzuncu senfoni sekizincisinden on yıl sonra bitirilebilmiştir. Bunlar yaratım dönemlerine göre gruplandırılabilirler. Opus 21 (1800) ve 36 (1801-1802) Haydn'ın üslübunu sürdürürken Opus 36'ının finalinde açık seçik biçimde görülen bazı zenginlikler de katar bu üsluba. Her iki üsluba da birinci hareketin yavaş girişi egemendir (Opus 60 ve 92 için de geçerlidir bu).

Kahramanlık Senfonisi denen Opus 55 1803-1804'te, Opus 60 1806'da yazılmıştır. Beşinci ve altıncı senfoniler, Opus 67 (1806) ve 68 (1808), yedinci ve sekizinci senfoniler, Opus 92 ve 93 (1812 ve 1813) aynı zamanda tasarlanmışlardır. Büyük bir senfonik ve koral kompozisyon projesinin hayata geçmesi ancak 1822'ye doğrudur ve dokuzuncu senfoninin (Opus 125) partisyonu 1823'te yazılmıştır. Senfonilerin ortaya çıkması yıllara yayılmıştır: Beethoven'in taslakları, gerçekleşmeleri sırasında ünlü olan çok sayıda tema denemeleri içerirler.

1. Senfonilerin morfolojisi. – Beethoven'in senfonilerinin morfolojisi, sonuç olarak, anlatmış olduğumuz Haydn modeli ilkesine bağlıdır. Burada dört hareket klasik fizyonomileriyle uyum içindedir. Farklılık –görülmesi çok kolaydır– bu hareketlerdeki oranları, sürelerini ve kesitlerini değilse bile gerçek içeriklerini etkiler. Haydn üçüncü senfoniyi başlatan allegro kadar yoğun bir allegro yazamazdı asla. Beethoven'de yapı açık seçiktir, oysa ondan önce yapıyı gizlemeye çalışırlardı besteciler. Beethoven kendi

amaçları ölçüsünde klasik senfoninin yapılarını benimsemiştir: bu yapıları genişletmiş ama asla altüst etmemiştir. İlk hareketler ek melodik unsurlar içerebilen allegro ve klasik sanat düzlemine oldukça kesin biçimde itaat ederler. Daha üretken ve zengin gelişmeler yoğun, tematik bir çalışmanın ürünüdür ve bu sayede en kısa ama en anlamlı motifler orkestral polifonide çarpıcı bir şişkinliğe sahiptirler. Tekrar sunumlar yeterince açık seçik varyantları ortaya çıkararak biçimi kavranabilir ve kesin simetrilerden kaçabilmek için de yeterince güçlü kılarlar. Dokuzuncu Senfoni dışında bütün ilk hareketler, sunumlarının sonunda, bildirilmiş olanın bütünüyle yinelenmesini düzenleyen ikili çizgiler içerirler. Bu klasiklerin ve *aria da capo*'nun anısı kimi zaman sıkıcıdır, öyle ki, orkestra şefleri kimi zaman açıklık ve kesinlik kaygısıyla bilinçli olarak görmezlikten gelirler onu (senfonilerin süresi yirmi beş-kırk dakikadır).

Yavaş hareketler de sonat biçimini alırlar içlerine ama simetrideki kesinliği büyütürler. Esasen melodik olan bu sayfalarda Beethoven'in buluşu çarpıcı sonuçlara ulaşmıştır ve gerçekten üsluba özenle entegre edilmiş özgün refakat formüllerinin güçlü desteğine sahiptir. Birçok buluş söz konusudur bu bağlamda: birinci ve dördüncü senfonilerde görülen güçlü ritmik baskı ağır ve genellikle çok sade bir şarkıyı destekler.



Beethoven Yedinci Senfoni'de ısrarla bir uzun ve iki kısa heceden oluşan bir ritim (-UU) uygular ve bunu

karşıt ikincil temalarla almaştırır. Müziğe tutkun XIX. yüzyılın zevki olan bu allegretto Alman müzikçinin ünlenmesine kaktıda bulunmuştur. Sekizinci Senfoni'nin 'allegretto scherzando'sunda ise açık seçik mizahi eğilimler vardır: temel teması, Beethoven'in bir gün dostu ve metronomun mucidi Maëlzel'i eğlendirmek amacıyla doğaçlama yaparken bulduğu bir kanondur. Beethoven'in sözsel ifadeyi yakından kucaklayan bir hece motifiyle gerçek bir veriyi şiirsel ve karikatüral bir kompozisyona dönüştürmesi ilginçtir.

Scherzolar Beethoven'le birlikte tartışılmaz bir özgünlük kazanmıştır. XVIII. yüzyıl senfonilerinin kaçınılmaz 'menuet'si bu müzikçiye çok dar gelmiştir büyük olasılıkla ve Beethoven onu, esinlendiği danstan bir ölçüde arındıran çok yoğun, özerk bir freske dönüştürmüştür. Scherzoların tümü üçlü ritim içinde yer almalarına rağmen aynı adı taşımazlar. Sadece ikinci ve üçüncü senfonilerin üçüncü hareketleri bu adı taşırlar; birinci ve sekizinci senfonilerin hareketleri bir menuet adına ve tanımına denk düşerler. Beethoven öteki beş senfoniyle ilgili olarak sadece tempoyu göstermekle yetinir: allegro vivo; allegro; presto. Beethoven'in scherzoları 'menuet'den, orkestra şefini zamanla değil de ölçüyle yönetmeye zorlayan hızlı tavırlarıyla (genellikle d.=123) ayrılırlar. Yinelemeler sistemi sonat biçimini yavaş yavaş entegre etme eğiliminde olan 'scherzo'ya alışılmadık bir yoğunluk verir, buna karşılık, trio divertimento rolünü sürdürür.

Dokuzuncu Senfoni dışında, bitiş hareketleri de rondo yöntemine ya da varyasyon yöntemine karışmış sonat biçimi olarak adlandırılır.

2. Beethoven'in getirdiği yapısal yenilikler. – Üçüncü, beşinci ve altıncı senfonilerde özel işaretler bulunur: etkileyici olan ve senfoni biçiminin yeniden değerlendirilmesine götürecek olan yeni unsurlar.

A) Üçüncü kahramanlık senfonisi. – Bu elli dakikalık partisyon, onu dönemin senfonik deneylerinin ötesine götüren birçok özelliği kapsar. Bu bağlamda şunları sayabiliriz:

– Giriş 'allegro con brio'su, iki egemen tema çevresinde tercihen temel üslubun çok uzağında sergilenen ikincil motifleri sahneye çıkarır ve bunların sonucu tonal temeli bekleterek güçlendirmektir.

– Beethoven geleneksel 'adagio'nun yerine yoğun bir duygusal yükleme yaptığı büyük bir cenaze alayı koyar. Triodan sonra yürüyüşün bağlamsal yinelenişinin yerine yeni bir gelişmenin arkasından gelen anlatımsal bir fugato aracılığıyla yeni bir sunum inşa eder.

– Finalde on iki varyasyon *Prometheus'un Yaratıkları* balesinden alınmış başka bir düşüncenin varlığında bir dans havası teması üstünde (sekiz ölçülük iki versiyon) zincirlenir. Buluş özgürlüğü J.-S. Bach'ın org için dans havası gibi ritmik ve armonik kurallarla mükemmel biçimde uyuşur.

B) *Beşinci Senfoni* yaratıcısının dâhice fikirlerini örnekler: yapıya yön veren bir gereç. Batı müziği tarihinde ilk kez bilinçli bir çevrim kavramı böylesi bir önem kazanmakta ve bu kadar önemli bir yapıtın kurgusunu düzenlemektedir. Mütevazı bir ritmik hücre her yerde, özellikle ilk harekette, ama aynı zamanda 'scherzo'da ve farklı bir ölçüye uyarlandığı finalde var olan yeni tip bir gelişme

doğurur. En ilginç etkinin uzun, sesli koridoru aracılığıyla 'scherzo'nun finale geçiş manevrasını yöneten odur.

Bu Beşinci Senfoni'nin bir başka önemli özelliği özellikle Beethoven'in mükemmel majör ya da minör uyumundan aldığı temaların tonal profilindedir. Giriş hareketinin ilk motifi kesinlikle do minör tonuna ait olmakla birlikte mi bemol'ün göreli tonu içinde de yer alabilir. Do minör arpeji 'scherzo'nun itici gücüdür ve final do majör akoruna gürültülü bir biçimde açılır. Beethoven modülasyonu bir ek ifade aracı yapmıştır.

C) *Altıncı Pastoral Senfoni*, *Beşinci Senfoni*'yle çok az benzerlik gösterir. İnce doğa betimlemesi, yani beş hareketinin ortak paydası basit bir betimlemeyle sınırlı değildir, Beethoven'in partisyonunun başında açıkladığı şeydir: "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" ("resimden çok duyguların ifade edilmesi"). *Pastoral* programlı müziği teneffüs eder ama ilk konseri vesilesiyle bestecinin verdiği bilgilere rağmen bu yolda feda etmez kendisini: 1. "Köye varan birinin hoş izlenimleri"; 2. "Irmak kenarı sahnesi"; 3. "Köylülerin neşeli toplantısı": 4. "Fırtına"; 5. "Çoban türküsü; fırtınadan sonra Tanrı'ya hizmet çabaları".

Bu senfoninin anormalliği kesinlikle "Fırtına" adlı harekettir. Onun varlığı klasik düzeni sarsar ama ikinci scherzo niteliğinde araya girmesi yapıta en iyi psikolojik dengeyi, aynı zamanda da en önemli dramatik anı getirir.

3. Beethoven orkestrası. – Beethoven, Haydn orkestrasındaki enstrüman sayısını yineler: opus 21, 36, 60, 92 ve 93'te telli çalgılar dışında ikili ağaç çalgılar, iki korno ve iki trompet ve timballer vardır. *Kahramanlık Senfonisi*

orkestrası bir üçüncü kornoyla zenginleşir, beşinci senfoninin orkestrası için üç trombonla desteklenir ve altıncı senfonide çok mütevazı ölçülerde kullanılan iki trombon vardır sadece.

Beethoven klasik orkestradan alabileceklerini hissetmiş ve müziğini gerçekten tınılara bağlı olarak düşünmüştür: *Pastoral Senfoni*'nin genel havası bu konuda hiçbir kuşkuya yer bırakmaz. Berlioz'un tanımladığı biçimiyle orkestrasyon burada gerçek bir yapısal boyut kazanır. Beşinci Senfoni'nin ilk hareketi tek başına Beethoven'in çok büyük katkısını açıklar: hacimli bir orkestra yazısı, hareket halindeki bir tür süslü gereç: üflemeli ve telli çalgılar arasında müthiş bir düello (bkz. ölçü 180-230). Kitle etkileri, çok canlı sololar, gösteri düzeylerinin değişmesi... Tümü direnilmez bir inanç gücüyle denenmiştir.

4. Dokuzuncu Senfoni. – Beethoven'in senfonilerinin doruğu Dokuzuncu Senfoni, yaratıcısının geçmişteki yapıtlarının tümünü aşar. Süresi bir saati geçer. Daha karmaşık olan yapıları gerçek anlamda bir yenilenme getirir. İlk hareket sunum ve gelişmenin birlikte geliştiği daha ince bir düzen adına saf sonat biçimini bırakır. İkinci sırada yer alan scherzo sonat biçimi içinde yer alır ve triosunu muhafaza eder her zaman. Almaşmalı iki temalı lied biçimindeki andante yoğunlaştırıcı büyük değişim sistemine uyar: bütün enstrümanlar kaynaklarının bütün gücüyle katılırlar bu sisteme. Bu bağlamda, bir fikir edinmek için 'scherzo'da timballere düşen rolü ve 'andante'de korno sololarının yoğunluğunu görmek yeterlidir. Dokuzuncu Senfoni XVIII. yüzyıl ortasında

galan üslubun gelişmesi sırasında enstrümantal müzikten kaybolma eğiliminde olan yatay kontrapuntik yazının büyüklüğünü yeniden kurar.

Senfoni'nin doruğu olan final hareketi müzikal ve felsefi perspektiflerinin gücüyle yapıta egemen olur. Bonnlu üstadın güçlü insani düşüncesi, en güçlü gerçekliğini, Schiller'in *Od*'unun solo, koro ve orkestra için bir kantat biçimindeki müziğinin senfoniye eklenmesiyle bulur. Beethoven müziğe birlik kazandırmak ve kuplelerin sıradanlığının tuzağına düşmemek için tek bir tematik bağ tasarlamıştır: final bölümünü amacına ulaştırmak büyük temaya düşer.

Bu final beş seksiyona ayrılır ve bitiş hareketiyle sonlanır:

– Önceki üç hareketin kısa hatırlatılmasıyla (kesikli) sadece orkestra için giriş, büyük temanın pes sesli telli çalgılara, daha sonra bütün orkestraya yayılması (re minör, re majör).

– Solo ve koroyla büyük temanın sunumu (4/4 re minör, re majör).

– Koroyla, daha sonra büyük enstrümantal fügle ritmik açıdan deforme olmuş büyük tema üstünde 6/8'lik si bemol'de gelişme (vurmalı çalgıların devreye girmesi: triangl, ziller, davul); koronun büyük temayı re majörle yinelemesi.

– İkincil temanın sunumu; üç trombonun desteğiyle (sol majör, 3/2) ("Seid umschlungen Millionen!").

– İki temanın muazzam bir kontrapuntoda bir araya gelmesi (6/4, re majör).

– Son.

Solist seslerinin ve koronun senfoniyle entegre olması çok uç bir tavrın işaretidir: insan sesi bilinçli bir biçimde enstrüman düzeyine yükseltilmiştir. Beethoven orkestrada seslerin uyumlu müzikal kılıfını gören erken klasik senfoni anlayışını reddeder ve çok daha geniş ve çok daha modern Antikite anlayışını benimser. Beethoven bu muhteşem yapıt aracılığıyla her zamankinden daha fazla bir sentez müzisyeni olarak ortaya çıkar; öncüllerinin çabalarını bir araya getirmeyi başarmış ve en uzak gelecek içinde büyük gedikler açmıştır.

Beethoven'in senfonileri muazzam bir literatürü esinlemiştir. Bu konuda ilk önemli yazıları Beethoven'in katkılarını çok erken dönemde hisseden Hector Berlioz (*A travers chants*) ve Richard Wagner (*Opera ve Dram*) yazmıştır.

Fransız dilinde Beethoven'in yapıtlarıyla ilgili olarak J.-G. Prud'homme[1] ve J. Chantovine[2] tarafından iki analitik çalışma yapılmıştır.

II. – Schubert'in senfonileri

Schubert incelemeleri, modern tecessüs ve duyarlık, Schubert'in senfonilerine hak ettikleri yeri vermiştir. Daha 1839'larda, Mendelssohn ve Schumann, Leipzig'deki Gewandhauss'da do majör büyük senfoniyi (D. 944) açınlıyorlardı. 1865'te, Hetbeck, Schubert'in dostu

1) Paris, Delagrave, 1906.
2) Paris, Mellottée, 1932.

Hüttenbrenner'den *Bitmeyen Senfoni*'nin partisyonunu almayı ve onu aynı yıl yönetmeyi başarmıştı.

Schubert'in yaklaşık on beş yıl içinde bestelediği senfoniler arasında mi majör yedinci senfoni (D. 729) 1934'te Félix Weingartner tarafından unutulmaktan kurtarılmış, daha sonra fragmanlarından yararlanılarak Brian Newbould tarafından yeniden yazılmıştır (1978) ve bugün bu yazım genel kabul görmektedir. Kronolojik sıraya (1825) göre *Gmuden-Gastein* denen gerçek dokuzuncu senfoniye gelince, bu yapıt 1828 tarihli do majör büyük senfoninin taslağından başka bir şey değildir. Schubert ölümünden kısa süre önce onuncu senfoni üstünde çalışmaktaydı. Brian Newbould bu yapıtın üç hareketini piyano eskizlerine göre düzenlemiştir.

1813-1818 arasında bestelenen ilk altı senfonide Mozart ve kimi zaman da Beethoven (özellikle beşinci senfoni [*Trajik* de denir]) etkileri görülür. Bununla birlikte, bu yapıtlar melodik rahatlıkları ve saydam orkestrasyonlarıyla çok kişisel özellikler de taşırlar. Bunların beşinin birinci hareketlerinin öncesinde, teması –gerçek anlamda bir yeniliktir bu– daha sonraki allegronun tematik yapısına doğal olarak katılan bir giriş bölümü vardır. Genel kural kabul edilen menuet daha hızlı bir tempo kazanır. Schubert altıncı ve yedinci senfonilerde onu bırakarak yerine 'scherzo'yu koyar.

1822 tarihli *Bitmeyen Senfoni* (D. 759) Schubert estetiğinin radikal bir dönüşümüne işaret eder. Schubert'te yaygın anlatım olanaklarının kullanılmasında bir süreklilik görülse de, orkestradan yararlanma ve yapıtı Beethoven'inkilerden çok farklı bir ışıkla aydınlatan özgün sesler ya-

ratma konusunda değişiklikler vardır. Programlanan dört hareketten sadece si minör allegro ve mi majör andante (konser versiyonunu oluşturan) ve bir 'scherzo'nun oldukça gelişmiş eskizleri vardır. Schubert, dostu Kupelweiser'e yazdığı gibi, "büyük senfoninin yolu"nu arıyordu. Sekizinci senfoni bu yol üstünde bir etaptı. Dokuzuncu senfoni varış noktası olmuştur. Bu senfoni, Beethoven'in yapıtlarına en fazla mesafeli olan yapıtıdır: klasik biçimiyle değil, bütünüyle romantik anlayışıyla.

Schubert'in senfoni alanında sivrilen çağdaşları arasında iki senfoni yazan (1807) K. M. von Weber, Mozart geleneğinde dokuz senfoni yazan Ludwig Spohr, Reissiger, Täglichsbeck, Kalliwoda ve sekiz senfonisi Beethoven, Schubert ve Meyerbeer etkisinde ilginç bir bireşim olan F. Lachner vardır. Richard Wagner de Beethoven ve Weber'in ateşli ve ağırbaşlı anılarının karıştığı bir do majör senfoni bestelemiştir. Bu yapıtların tümü bilinir ama repertuvar dışıdır.

XIX. YÜZYILDA SENFONİ

"Öyle sanıyorum ki, Beethoven'den beri senfoninin yararsızlığı kanıtlanmıştı. Bu, Schumann'da da Mendelssohn'da da aynı formların daha zayıf biçimlerle uyumlu bir yinelenmesinden başka bir şey değildir. Bununla birlikte, *Dokuzuncu Senfoni* dâhice bir işaret, alışılmış biçimlere bir freskin uyumlu boyutlarını vererek onları büyütmek, özgürleştirmektir. Dolayısıyla, Beethoven'in verdiği gerçek ders, eski biçimi korumak değildi; ilk adımlarının izine yeniden ayak basma zorunluğu da değildi. Açık pencerelerden gökyüzüne bakmak gerekiyordu: bana öyle geliyor ki, neredeyse ebediyen kapandı bu pencereler...

"Genç Rus okulu 'popüler temalar'dan fikirler alarak senfoniyi gençleştirme girişiminde bulunmuştur: pırıl pırıl parlayan mücevherleri işlemeyi başarmıştır; ama burada tema ve gelişmesini sağlamaya zorunlu olduğu şey arasında rahatsızlık veren bir orantısızlık yok mudur?...

"Denenmiş bunca dönüşüme rağmen, senfoninin bütün çizgisel zarafetine, törensel düzenlenişine, felsefi ve parlak dinleyicilerine rağmen geçmişe ait olduğu sonucunu mu çıkarmak gerekir? Donuk altın çerçevesinin yerine konmuş modern enstrümanların zevksiz bakırı mı kalmıştır şimdi elde gerçekten?"

Debussy'nin *Revue Blanche*'ta (1 Nisan 1902) çıkan, Witkovsky'nin bir senfonisi üstüne bu ağır sözleri, gene de, XIX. yüzyılda senfoni sanatının eğilimlerini oldukça doğru biçimde yansıtmaktadır: bir yanda Debussy'nin son uzantılarından (Brahms, Bruckner, Mahler) habersiz gözüktüğü Beethoven sonrası Alman senfonisi; öte yanda folklorun önemini kavramış olan Kuzey Avrupa, Rusya ve Slav ülkelerinin bestecileri tarafından benimsenmiş Germen tipi senfoni.

Şu bir gerçek ki, Debussy, kendisi kadar yetenekli olmayan hemşehrilerinden ve çağdaşlarından birini eliştirirken Berlioz'un ve ondan sonra da senfonik şiirin yaratıcılarının girdiği özgün ve beklenmedik yolu sessizce geçiştiriyordu; belki de bilinçli olarak, 1886-1890 yıllarında doruğa ulaşan ve kesinlikle içinden çıktığı Alman gövdesinden kesin biçimde ayrılan Fransız senfoni akımının yükselişini unutuyordu.

Debussy, XIX. yüzyılda senfoninin değerini eleştirirken kendisinin klasik biçimi rededen tavrını doğruluyordu.

XIX. yüzyıl, gösterişli öncülünden, senfoni sayısında hissedilir bir azalma olgusuyla ayrılır. Mesenliğin gitgide kaybolması, bağımsız sanatçının gelirinin düşük olması (sözgelimi Beethoven), kimi zaman bestecileri çok pahalı müzikal formüllerden uzaklaştırmıştır. Opera modası çoğu zaman piyano ya da oda müziği yazmayı tercih eden senfonicileri yıldırmıştır. Breitkopf kataloglarını dolduran altılı ya da on ikili senfonilerin sipariş edildiği dönem kesinlikle bitmiştir. XVIII. yüzyılda senfoninin ticari özelliğinin yerini sanatsal bilincin kesinliği almıştır. Bu estetik sonuç kesinlikle devrimci fikirlerin sanatların genel görünümünü etkilemelerinden kaynaklanmıştır.

VII. Bölüm

SENFONİ Mİ SENFONİK ŞİİR Mİ? BERLIOZ VE LISZT

XVIII. yüzyıldan beri birçok enstrümantal bestede tohum halinde bulunan anekdotik, psikolojik ya da edebi bir programa bağlı müzik düşüncesi Beethoven'in altıncı senfonisinden başlayarak belirginleşmiş ve Hector Berlioz'un dört senfonisinden üçünde gerçek köklerini bulmuştur. Müzikal düşüncenin yeni yardımcısı olan program, doğal olarak, müziğe yabancı izlenimlerin, duyguların, gerçekçi vizyonların belirgin biçimde hatırlanmasını sağlamıştır. Aynı zamanda Beethoven'in bıraktığı senfonik biçimi de aşmış ve incelenmesi bu kitabın sınırlarını çok aşan senfonik şiir yönünde yol almıştır.

Bununla birlikte, bu bağlamda gerçek öncüler olan Berlioz ve Liszt program kavramını doğrudan doğruya senfonilerine bağlamışlardır. Ve bu konuda özellikle Rus müzikçiler tarafından çok fazla taklit edilmişlerdir.

Senfoni tarihindeki rolleri çok önemlidir, etkilediği kuşaklar nezdinde saygın bir yeri vardır.

I. – Berlioz

Hector Berlioz, senfoniyi, on yıl içinde (1830-1840), kendisine çarçabuk takipçi bulamadığı yönlere doğru götürmüştür. Çok açık seçik biçimde analiz ettiği Beethoven senfonilerinin hayranı olan Berlioz, birdenbire elinin altında bulduğu ve hiçbir biçimde ilhamını içerimleyemeyecek olan bu modellere sırt çevirmiştir. "Berlioz'la birlikte senfonik yapının beste şeması bilinen kesinliğini kısmen yitirecektir" (Ballif).

Geleneksel kuralların bırakılması, *Fantastik Senfoni*'den beri, daha önce sadece Beethoven'in düşünebildiği program kavramının ortaya çıkmasıyla dengelenmiştir. Sonat yapısı müzikal düşünceye bağlanır ve düşünce de artık yapıya bağlı değildir. Bu nedenle, Berliozvari gelişmeler senfonik şiirin yolunu açan kibirli, verimli ve yenilikçi bir özgürlüğe sahiptirler.

5 Aralık 1830'da Habeneck yönetiminde başarıyla icra edilen Opus 14 *Fantastik Senfoni* hırslı, hatta ölçüsüz bir argümana dayanır ve bunun olmaması yapıtın şiirsel potansiyeline hiçbir şey kaybettirmez. Ama beş harekette gelişen ("Düşler ve tutkular"; "Balo"; "Tarlalar"; "Ölüme gidiş"; "Bir Şabat gecesi rüyası") programın önemi, başlangıçtaki allegronun ilk teması olarak bildirilen, daha sonra ritmi içinde dönüşüme uğrayarak scherzo işlevi gören ve valsi yönlendiren, beşinci bölümde *Dies Irae*'ye bağlı olarak anlamsızlığa dönüşen "sabit fikir"de yatar.

Burada olağanüstü bir orkestra anlayışıyla değerlendirilen çok şaşırtıcı bir buluş vardır. Tınıların gizemine girmek istemek boş bir çabadır: Berlioz orkestrasyonun bü-

tünüyle sezgisel karakteri konusunda bilgilendirmiştir bizi. Berlioz'un telli çalgılar bütünlüğüyle ne kadar ilgilendiğini ("Bir Şabat gecesi rüyası") ve üflemeli çalgılara ne kadar önem verdiğini hatırlamak yeterlidir. Orkestraya, o döneme kadar askeri orkestrada kullanılan arplar ve pistonlu borular girer. Berlioz gerçek anlamda İngiliz kornosunu bulan bestecidir ve sıcak sesleriyle ("Tarlalar"), vurmalı çalgıların, özellikle timballerin rollerini yoğunlaştırmıştır ("Ölüme gidiş"te iki icracı).

Berlioz, 1834'te Paganini'nin bir siparişi üzerine alto ya da bir tür senfoni veya modern concertante senfoni olan *Harold İtalya'da* adlı eserini yazar. *Fantastik Senfoni*'deki sabit fikir burada art arda dört bölümde gelişen çevrimsel tema biçimini alır: "Harold dağlarda", "Hacıların yürüyüşü", "Abruzziler'de bir dağlının serenadı" ve "Haydutların sefahati". *Fantastik Senfoni* kadar ağırlığı olmayan bu senfoni, 'alto'nun ağırlık kazandığı ilk büyük partisyondur. Paganini çalmayı kabul etmeyince besteci Chrétien Urhan üstlenmiştir şefliği.

Romeo ve Juliet (1839). – *Romeo ve Juliet* partisyonunun önsözü Berlioz'un amaçlarını açık seçik biçimde gösterir:

"Bu yapıtın türüyle ilgili olarak yanılgıya yer yok. Genellikle insan sesleri kullanılmasına rağmen, bu ne bir konser operası ne de bir kantattır, korolorla birlikte bir senfonidir." Başlıkta belirtilmiştir: "Korolu dramatik senfoni, şan sololarl ve koral 'recitativo'lu prolog; H. Berlioz tarafından Paganini'ye ithaf edilmiştir, sözler Deschamps tarafından yazılmıştır." Biçim bilinci Berlioz'un zihnine güçlü bir biçimde yerleşmiştir; besteci bazı icra gözlem-

lerini, sahneleme kurallarını, çalgı sayısıyla ilgili çok kesin bilgileri not etme zahmetine girmiştir ve bu bağlamda hiçbir şeyi tesadüfe bırakmamıştır. Öte yandan, Berlioz son derece şaşırtıcı kavramlar olan akustik ve sessel uzam problemleriyle yakından ilgilenmiştir.

Dört bölümlü yapıt, bir kitabın "İçindekiler" bölümü gibi, her hareketin başında bildirilen dramatik epizodları yakından izler:

1. Giriş: savaşlar; çalkantı, prensin müdahalesi; koroyla prolog.
2. Yalnız Romeo – Hüzün – Konser ve Balo – Capulet'lerde büyük şenlik.
3. Aşk sahnesi. Dingin gece – Capulet'lerin sessiz ve ıssız bahçesi – Şenlikten çıkan Capulet gençleri balo müziğinden hatırladıklarını mırıldanarak geçerler.
4. Kraliçe Mab ya da düşler perisi. Juliet'in cenaze alayı. Romeo, Capulet'lerin mezarında.
   Final.

Beethoven gibi Berlioz da solist ve koro seslerini kullanarak senfoniyi geniş ve eski anlamıyla kabul etmiştir. Fransız romantik müziğinin tek başına yükselen anıtı *Romeo ve Juliet*, opera ve bütünüyle enstrümantal senfoninin arasında Berliozvari anlatımın ideal formülü gibidir.

Temmuz 1830 Devrimi onuncu yıldönümü kutlamaları için bestelenen Opus 15 *Matem ve Zafer Senfonisi* (1840) açık havada büyük askeri orkestralarla icra edilir. Başlangıçtaki cenaze alayı, Paris sokaklarında kurbanların küllerini taşıyan korteji Temmuz sütununun ayağına kadar

götürür. Mezar başında yapılan konuşma niyetine *quasi parlando* bir trombon solo, Berlioz'un bir telli çalgılar orkestrası ve bir koro eklenmesi önerisini getirdiği (*ad libitum*) bir final zirvesini hazırlar.

Te Deum'da gösterdiği gibi, kitle etkilerinden hoşlanan Berlioz, orkestrayı çok sayıda enstrümancıyla zenginleştirmek istiyordu: *Romeo ve Juliet* partisyonunda her telli çalgı bölümündeki kısa açıklamadan anlaşılır bu: en az on beş birinci keman, en az on beş ikinci keman, en az on alto, on bir viyolonsel ve yedi kontrbas. Berlioz pes sesli bakır çalgıların eksikliğini hissetmiştir; bu nedenle, Wagner'in saksofonun özelliklerinden yararlanarak yerini tubayla dolduracağı 'ofikleid'i kullanır. Aynı zamanda da pistonlu boruları (la ve mi bemol).

II. – Franz Liszt

Berlioz'la Lizst arasında bir adım vardır: müziğin bir programa bağlanması; müzikal düşüncenin işlenmesi konusunda benzerlik; orkestrasyon sistemlerindeki yakınlık. Ama Liszt, Berlioz'u aşar: Dante ve Goethe'nin esinlendiği temalar onda Haydn'ın denediği geleneksel biçimle her türlü karşılaştırmayı geçersiz kılan devrimci bir biçimin temelini oluşturur.

İki bölümlü ("Cehennem" ve "Araf") *Dante-Symphonie* (1854) betimleme ve pitoresk etkiler açısından zengin bir epik şiir biçiminde gelişir. Bu anlamda, Liszt'in 1849-1882 arasında yazdığı on üç senfonik şiirden bazılarına yaklaşır: özellikle *Mazeppa* ve *Hunların Savaşı*. Bestecinin partis-

yonda not edilmiş amaçları müzisyenlerin ve uzmanların yapıta yaklaşımını kolaylaştırırlar.

Dante-Symphonie ile aynı dönemde bestelenen *Faust-Symphonie* için, Liszt, 1853 tarihli piyano için si minör sonatta taslaklandırdığı temalar-kişiler tekniğini dener. Faust, Marguerite ve Mephistopheles üç "psikolojik portre"de anılmıştır ve dram içindeki kişisel durumlarının gelişmesi gerekçelerinin yavaş dönüşümüyle yansır.

Bu tematik sistem vizyonundan gelen yapısal karmaşa, kesinlikle ustalıklı ama Berlioz'unki kadar çarpıcı olmayan orkestrasyonun varlığıyla birlikte kaybolur. *Faust-Symphonie* bir erkekler korosuyla son bulur.

Senfonik şiir *Dağda Duyulanlar Üstüne* (1882) Victor Hugo esinli olmasına rağmen adı Almancadır: *Bergsinfonie*. Görüldüğü gibi, Liszt son derece özgür bir tavırla senfoni sözcüğünü kullanmıştır.

Yapıtlarının orkestrasyonu için Liszt'e Joachim Raff yardımcı olmuştur. Raff'ın yazmış olduğu dokuz senfonide Listz etkileri ve programlı müzik zevki görülür.

Richard Strauss, Berlioz çizgisinde ve olağanüstü orkestra özellikleriyle bir *Sinfonia domestica* (1904) ve bir *Sinfonie alpestre* (1915) yazmıştır; bunlar büyük tematik ve orkestral asamblajlar oluşturulabilmesini sağlayan ayrıntılı ve gerçekçi programlarıyla kolayca senfonik şiirler kategorisi içinde yer alabilirler. Richard Strauss incelikli ve duygusal bir senfoni ithaf ettiği (1945) telli çalgılara her zaman ilgi duymuştur: *Fröhliche Werkstatt* (*Neşeli Atölye*).

VIII. Bölüm

GERMEN ÜLKELERİNDE ROMANTİK SENFONİ: MENDELSSOHN'DAN MAHLER'E

Berlioz ve Liszt senfoniyi ilk biçiminden uzaklaştırırken, Beethoven'in doğrudan mirasçıları olan Alman ve Avusturyalı romantik müzikçiler bu türe bugün de hissedilen güçlü bir damga vurmuşlardır. Senfoni Almanya'da 1910'a kadar egemen olmuş ve bu tarihte Viyana okulu müzikçilerinin sürekli darbeleriyle gerilemeye başlamıştır. Senfoninin hacmi Mendelssohn'dan Mahler'e gittikçe genişlemiş ve oranlar dev boyutlara varmıştır. Alman senfonik dilinin birliğinin belirgin özelliği koro çevresinde yoğunlaşır: XIX. yüzyıl ulusal dinselliğinin ifadesi kültürel bir sembol olmuştur.

I. – Felix Mendelssohn-Bartholdy

Programlı müziği önceden sezen tek Alman müzikçi kesinlikle Berlioz'un dostudur. Uvertürleri *Güzel Melusi-*

ne, *Fingal Mağarası*, *Meeresstille und glückliche Fahrt* güzel senfoni sayfalarıdır ve bunların şiirsel özellikleri gerçek bir programdan çok izlenimlerden gelir.

Genç Mendelssohn'un 1821-1823 arasında telli çalgılar için yazdığı on iki senfoni olduğu biliniyordu ama bunların içerikleri konusunda bilgi yoktu. Hazırlanmakta olan büyük bir edisyon[1] bu boşluğu doldurmakta ve bu müzikçinin esin kaynağını göstermektedir. K.-P.-E. Bach ve W.-F. Bach, Haydn, Mozart ve Beethoven, hiç kuşkusuz, bu farklı stilleri kolayca özümsediğini gösteren bu yeniyetmeye model oluşturmuşlardır. Orkestrasyon yeteneğine belirgin özelliği bilgelik dolu bir kromatizm olan gerçek bir özgünlük eklenir. Bu senfoniler, bütünlükleri içinde, 'menuet'yle birlikte dört bölümlü bir kesite uyarlar. Sekizincisi iki biçimli olarak yayımlanmıştır: biri sadece telli çalgılar için, öbürü telli çalgılar, nefesli çalgılar ve timballer için. Özenli bir kendiliğindenliğin egemen olduğu bu gençlik yapıtları basit orkestra dörtlüsünün çok ötesine geçerler. Çok sık bir biçimde bölünen keman parçaları bu kadar genç bir besteciye göre şaşırtıcı bir sessel bütünlüğe ulaşır. Bu çocukluk denemeleri kısa sürede çalışmalarıyla bütünleşmiştir. Sadece beş büyük senfonisi zamanımıza kadar ulaşmıştır. Opus 11 do minör senfoni (1824) orkestrasyonu tamamlanmış olmakla birlikte kesinlikle ilk on iki senfoni grubuna girer. Tarih olarak ikinci, katalogda beşinci sırada yer alan senfoni (re minör, Opus 107) Augsburg Mezhebi'nin üç yüzüncü yılı dolayısıyla bestelenmiştir. Burada Sakson litürjisinden alınan bir Dresden *Amen*'i

1) V. E. B., Deutsche Verlag für Musik, Leipzig.

birinci hareketin girişinde yer alır, öte yandan bir Luther korosu da ("Ein feste Burg ist unser Gott") finali destekler. Bu eksik ama gene de etkileyici yapıt, litürji kuralları ve Mendelssohn'un dinsel coşkusuyla ortaya çıkmıştır. Opus 90 İtalyan *Senfonisi* (1832) ve Opus 56 İskoç *Senfonisi* (1842) bunları kesinlikle kurallardan ayrılmadan ve belli bir anekdotik tavırla işleyen yaratıcılarının kesinlikle romantik karakterini gösterirler. İskoç *Senfonisi*'nin iki bölümlü 'scherzo'su popüler bir temayı anlatır ve İtalyan *Senfonisi*'nin finalinde de çok etkileyici, stilize bir halk dansı vardır.

Mendelssohn, hiç kuşkusuz, en uygun orkestra düzenlemelerini gerçekleştiren Alman romantiklerindendir. Kesinlik, açık seçiklik ve denge kendisini Berlioz'a yaklaştıran niteliklerini özetler. Onun orkestrası trombonların sürekli kullanımı ve armonisiyle Beethoven orkestrasıdır.

Opus 52, si bemol kantat-senfoni *Lobgesang* (Övgüler Şarkısı) Gutenberg'in matbaayı buluşunun dört yüzüncü yıl kutlaması amacıyla Mendelssohn'a verilen bir sipariş üzerine bestelenmiştir. Bu yapıt bu koşulların dışında pek bir önem taşımaz. Yapıtı başlatan üç bölümlü enstrümantal 'sinfonia'da romans biçiminde güzel bir allegretto yer alır. Kendi aralarında koro aracılığıyla bağlantı kuran dokuz öteki bölüm, "Nefes alan her şey Tanrı'yı över", bazı ilginç pasajlara rağmen zamana direnememişlerdir.

Mendelssohn Alman orkestra şeflerinin en önde gelenlerindendir. Kendi bestelerini yönetmiş ama aynı zamanda eski ve çağdaş başka besteleri de yönetmiştir. Hatta, Wagner, *Tannhäuser* uvertürü yorumunu sert bir biçimde eleştirmiştir.

Schumann piyano ve melodi dehasını çoğu zaman eleştirilen bir mutlulukla dört kez orkestraya aktarmıştır. Bununla birlikte, dört senfonisi, Brahms'ın senfonileriyle birlikte tüm Alman romantik üretimine egemen olmuştur. Schumann'da eleştirilen yapı noksanlıkları, kesinlikle bütünlüğü içindeki bir biçimin düşünce ifadesiyle ilgili ideal çerçevesini tam anlamıyla bulamayan müzikçinin kendi özlemleriyle uyuşmazlığından gelir: "Dört senfoni, Schumann'ın yapıtlarından çok daha fazla romantik, çılgın bir düşgücü ve ona, onu bozmadan egemen egemen olmak isteyen bir düşüncenin mücadelesini gösterirler" (Bukureşliev).

Opus 38 si bemol İlkbahar (1841) ve Opus 61 do majör (1846) senfonileri Schumann'ın sanatını gerçek özellikleriyle gösterirler: dolu ve çarpıcı sesli, yoğun bir orkestradan gelen sürekli bir melodik fışkırma. Her iki senfoninin girişinde de anlam yüklü pes sesler vardır. Scherzoları iki trio içerir ve bu da kendi içinde bir yenilik oluşturur. Daha görkemli olan Opus 97, mi bemol senfoni, *Rheianland* da (1850) aynı şekilde güzelliklerle doludur. Köln Katedrali'ndeki bir tören vesilesiyle Schumann'a esin kaynağı olmuştur büyük olasılıkla ve bütünüyle durum ve koşullarla ilişkili programı sadece 'andante'den (güçlü bir *Ländler*) finale giden bir tür uzun kafilede, *Feierlich*'te görülür; böylelikle hareket sayısı beşe çıkar.

Bu üç partisyonda Schumann'ın dehasının belirgin özellikleri görülür: zengin ve verimli bir polifoniyi besleyen, ince bir armoniyle değer bulmuş, üretici bir tematik yaratım.

Opus 120 re minör senfoni (1841'de yazılmış, daha sonra 1851'de elden geçirilmiştir) özgün bir çevrimsel yapı araştırmasını yansıtır. Zincirlenen dört hareket üç motife dayanır ve bunlardan girişte sunulan birincisi finalde doruğa ulaşır. Tematik yapı olgusuyla çok farklılaşan Schumann'ın orkestrasyonu ara romansta bir solo kemanı devreye sokar.

Schumann senfoni biçimine yeni bir şey getirmemiş olsa da, en azından kişisel bir tarzda işlemiştir bu türü. Mükemmel partisyonlarının yanında bir sol minör senfoni parçaları (1838) ve çok ilginç bir üçlüsü vardır: Opus 52 uvertür, scherzo ve final.

III. – Johannes Brahms

Brahms senfoni dünyasına geç girmiştir. Dört partisyonu, Opus 68 (1876), Opus 73 (1877), Opus 90 (1882) ve Opus 98 (1885), yeni estetik eğilimlerin müziği başka yönlere doğru götürdükleri ve başarılarına rağmen biraz kuşkulu gözüktükleri bir dönemde doğmuştur. Günümüzde yararsız bir güzellik olarak değerlendirilmelerine rağmen, yarattıkları tartışmalar bugün kısır gözükmektedir.

Mendelssohn kadar dogmatik olmayan Brahms gerçek anlamda bir romantik-klasik olarak tanınır. Biçim anlayışı ve mükemmel tekniğiyle spontan olmaktan çok bilgin müzikçiler kategorisi içinde yer alır. Bununla birlikte, yapıtlarının çok kesin, hatta titiz görünüşlerinin arkasında ender görülen ve kemiren tutkunun atılımları gizlenir.

"Esin, bilgelik dolu bir yapı süreci başlatmaya yarar ve bu yapının sanatsal açıdan sağlamlığı Brahms'ı büyük ustalar geleneği içine yerleştirir, ama anlık kendiliğindenliğe de geniş yer veren Schumann ve Mendelssohn'a göre özgünlüğünü de açık seçik biçimde gösterir" (H. Becker).

Düşünülmüş müzik, inşa edilmiş ama beyinsel olmayan müzik... Brahms'ı Bach ve Beethoven'e yaklaştıran unsurlar bunlardır! Brahms sonat biçimi olan bu nesnel, yaygın ve denenmiş veriden başlayarak kendisine özgü bir dünya yaratır ve bu dünyada mevcut yapılar onun için araçtır, asla amaç değildir. Müzikçinin sanatı her şeyden önce tema kavramının yoğunluğuna dayanır: anafikirler çevresinde dolanan birçok ikincil motif gelişmelere katılır, çok ustalıklı bir biçimde işlenen Beethoven kökenli büyük varyasyonları besler.

Dört senfoninin her birinin belirgin özellikleri vardır: trajik, pastoral, duyarlı ve içli... Bunlar temelinde isabetli bir biçimde kullanılan nitelikler.

Tek başına dördüncü senfoninin finali Brahms üslubunun tüm değişmezlerini bir araya getirir. Brahms, burada, motivasyon ve armoni kıskacını kırmaya çalışan otuz iki varyasyonun özünden alınan sekiz ölçülük bir yavaş dans motifine dayanır. Bu varyasyonların farklılaşması son derece incelikli kurallar dizisiyle çok ileri götürülmüştür. Çoksesli çakışmalar anlamlarını enstrümantal işlenişlerinden alırlar. Çünkü telli çalgılar, ikili ağaç çalgılar, dört korno, üç trombon, iki trompet, bir kontrbason ve kimi zaman tuba, timballerden (hatta dördüncü senfoninin

'scherzosu'nda bir triangl vardır) oluşan Brahms'ın güçlü orkestrası her şeyden önce işlevseldir. Müziğin gereklililklerini yerine getirir ve ince hesaplamaların sonucudur. Bazı özgün kombinezonların yorumlanmasıyla rüstik ya da büyüleyici (bkz. ikinci senfoninin scherzosu) ya da, tersine, güçlü senkoplu savaş havalarıyla almaşmalı, bakır çalgılı görkemli koroları ön plana çıkaran (bkz. dördüncü senfoninin birinci hareketi) büyük tutti'de (bkz. birinci senfoninin finali) yoğun olabilir.

IV. – Anton Bruckner

Uzun süre, bilgisizlikten, dekadan bir romantizmin ucube aşırı büyümeleri gibi düşünülen Bruckner'in senfonileri –Mahler'in senfonileri gibi– XIX. yüzyılda biçimin gelişmesindeki gerçek hal ortaya çıktığında geniş bir destek bulmuşlardır. Brahms kadar gözüpek olmayan ama onun kadar atılımcı olan Bruckner, on bir senfonisini düzenli bir kadans içinde bestelemiştir, ancak daha sonra kronolojiyi karartan yeni düzenlemeler yapmıştır bunlar üstünde. Fa minör (1863) ve re minör (*Die Nullte* adıyla da bilinir, 1864-1869) ilk iki senfoni çok yakın dönemlere kadar yayımlanamamıştır. Buna karşılık, sonuncusu bitirilemeyen (finali yoktur) öteki dokuz senfoni 1865-1887 arasında zincirlenirler ve dokuzuncu senfoni dışında tümü Bruckner'in sağlığında çalınmıştır.

Bu on bir senfoni görünüşte dört bölümlüdür ve klasik özellikler taşırlar. Scherzo, son iki senfoni dışında üçüncü sırada yer alır. Temel hareketlerinin düzenlenmesiyle olu-

şan sonat biçimine bazı yapısal düzenlemeler getirilmiştir: Bruckner çoğu zaman üç tema üstüne kurar yapısını, hareketlerin giriş bölümüne o döneme kadar görülmemiş, özel bir önem verir, temalar arasındaki armonik ilişkileri çeşitlendirir ve bu da sürekli bir modülasyon hareketi içinde bir armoni getirir. Bestecinin bu alandaki katkıları çağdaşlarınınkinden farklıdır. Sekiz ölçülük kare dilimlere ayrılmış tümceleri beşlilere, oktavlara ya da anlatımcı kısa aralıklara dayanır ve bunların gerçek anlamda gelişmeleri tematik çalışmadan çok motiflerin yan yana gelmeleriyle sağlanır.

Orgçuluğu sayesinde sessel düzlemler anlayışı kazanan Bruckner, temalarını geniş bir kontrapunto kompleksi içinde bir araya getirir: araştırmayla uyumlu ve orkestrasının zor partisyonlarının ağırbaşlılığı içinde çarpıcı bakır çalgılarla tam bir uyum içinde gözüken çok güzel korolar. Telli çalgılara genel olarak ikili ağaç çalgılar (sekizinci senfonide üçlü), dört korno (sekizinci senfonide sekiz), üç trombon, bir tuba eklenir. Arp, orkestra içindeki yerini bulur. Ama sadece timballere indirgenen vurmalı çalgı kimi zaman zillerle desteklenir. Bruckner'in senfonilerinde çok yaygın olan yedek enstrümanlar, sesleri bireyselleştirmekten çok güçlendirirler: enstrümanlar yakınlıklarından çok ailelerine göre düzenlenir.

Hiçbir senfoninin süresi bir saatten aşağı değildir. Onları kesinlikle repertuvar dışında bırakan bu süre bugün bir engel gibi gözükmemektedir.

Üçüncü senfoni büyük bir hayranlık duyduğu *Tristan*'ın yaratıcısına ithafen *Wagner-Symphonie* adını taşımasına rağmen, Bruckner'in üslubu Wagner'inkinden bir hayli

uzaktır. Belki birkaç yapıtında Wagner'e özgü havalar vardır ama kesinlikle herhangi bir aşırma söz konusu değildir. Bruckner'in yapıtları Wagner'in yapıtlarıyla birlikte ortaya çıkmıştır, onun yapıtlarına indirgenemez kesinlikle. Buna karşılık, Bruckner'de Cesar Franck'ın Germen tarafının bulunduğu söylenebilir. A. Machabey bu yakınlaşmayı ortak melodik özelliklerle ve kromatizme yakın bir anlayışla doğrular. Ama iki büyük orgçu teknikleri açısından kesinlikle ayrılırlar birbirlerinden. Bruckner senfonilerinin modern edisyonları Robert Haas ve Leopold Nowak tarafından gözden geçirilmiştir.

V. – Gustav Mahler

Modern senfoni tarihinde uzun süre ihmal edilen ve bilinçli bir şekilde görmezden gelinen Gustav Mahler (1860-1911) bugün bütün açıklığıyla ortadadır. Viyana Operası'nı en yüksek düzeyine ulaştıran orkestra şefi kimliği, Maurice Ravel'in "dâhi amatör" dediği besteci kimliğini gölgede bırakmıştır.

Bazı orkestra *Lieder* çevrimleriyle bakışımlı olan Mahler'in senfonik güzergâhı on kadar partisyonla tamamlanmıştır ve bunlardan yarım kalan sonuncusu İngiliz müzikolog Deryck Cooke tarafından bitirilmiştir.

Bir kargaşa döneminde Bruckner (Mahler'in öğrencisi olduğu) senfonileriyle bir tutulan dokuz senfoni, bir yüzyıl önceki Beethoven senfonileri gibi, yararlanılan biçimin temellerini tartışmaya açan özel olgular biçiminde ortaya çıkmıştır.

1. Durum. – Mahler'in senfonileri bir sonuç, bir sentez ve geleceğe doğru bir açılmadır. Bir sonuçtur, çünkü Beethoven etkisindeki büyük Alman senfonicileri kuşağının safdışı edilmesi ve saf müzik (=esasen kurgusal) görünümü altında Germen üslubunun bütün özelliklerini bir araya toplar: son sınırlarına kadar kullanılan sonat biçimi, özel füg teknikleri, yoğunlaştırıcı varyasyon, koro, tonal armoni. Sentezdir, çünkü XIX. yüzyıl Avrupa müziğinin tüm yeniliklerini benimser, genellikle edebi ve şiirsel argümanlara dayanır, ilk kez Berlioz'un tasarlamış olduğu gibi, folklorik otantisite kaygısı içinde olmadan Avusturya kökenli halk müziğini kabullenirler ve canlandırırlar; çünkü operaya karşı tepki gösterirler, sesle Alman *Lied*'ini birleştirirler ve Strauss tipi opera süresiyle rekabet eden karakteristik bir süreyle uyum sağlarlar. Geleceğe doğru bir açılmadır, çünkü Debussy'nin yapıtlarıyla birlikte, bütünüyle dayandıkları tonal armonik sistemin dekompozisyon sürecini hızlandırmışlardır. Bunlar klasik yapıları çok daha iddialı bütüncül bir yapıya doğru dönüştürmüşlerdir. "Mahler XIX. yüzyılda 'konstrüktivizm', Beethoven ve Brahms gibi müzikçiler ve XX. yüzyılda bir Berg, hatta bir Boulez arasındaki müzikçidir" (D. Jameux).

2. Biçimsel özellikler. – 1888-1910 arasında yazılan senfonilerin tümü Mahler'in yeni anlayışlarına tanıklık eder. Bunların hiçbiri artık klasik biçim tanımına uygun değildir. Bir yanda bütünüyle enstrümantal senfoniler grubu (1, 5, 6, 7, 9), öte yanda ses ya da sesleri devreye sokan senfoniler (2, 3, 4, 8).

Edebi programın devreye girdiği vokal senfoniler, Beethoven'in arzu etmiş olduğu gibi, hiyerarşik bir ayrım olmaksızın ses ve enstrümanı birleştirme iradesine tanıklık ederler. Metinlerin seçilmesiyle belirginleşen (Klopstock'un *Diriliş* odu; Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ünün 'O Mensch, gib Acht!'ı) metafizik özellikler: *Diriliş* (ikinci senfoni, 1894), *Bir Yaz Sabahı* Rüyası (üçüncü senfoni, 1896).

Knabenwunderhornlieder derlemesi referansları ve alıntıları Mahler'in senfonilerinin kökenlerinin Germen halkı olduğunu hatırlatır.

Sekizinci senfoni (*Binler Senfonisi*, 1906) iki bölümlü ve korolu bir yapıttır: Hıristiyan litürjisinin Kutsal Ruh ilahisi *Veni Creator*, Goethe'nin ikinci *Faust*'unun final sahnesi. Mahler geniş vizyonlu sonat biçimi içinde Germen kültürünün iki esas özelliğini özetler.

3. **Mahler orkestrası** altıncı ve sekizinci senfonilerde tamamlanmıştır. Ağaç çalgılar dörtlü, beşli şeklinde düzenlenmiştir: dört-altı trompet, sekiz korno, dört trombon ve tuba. Mahler altmış kadar icracı gerektiren telli çalgılarla ilgili olarak Berlioz'la aynı kaygıları taşımıştır. Vurmalı çalgılar pek sıradan özellikler taşımazlar: altıncı senfonide timballer, davullar, triangl, ksilofon, glockenspiel, celesta, inek çanları yedi enstrümancı tarafından paylaşılır. Sekizinci senfonide bu vurmalı çalgılara klavyeler eklenir: piyano, armonium ve org.

Mahler bazı enstrümanların daha önce kullanılmayan etkilerinden yararlanır: kemanı daha yüksek bir tonda akort eder (dördüncü senfoni), *glissando*ları (çeşitli etkiler

yaratmak amacıyla eli kemanın gövdesine doğru yavaşça kaydırma) artırır ve bakır çalgıların "sönük" seslerinden yararlanır.

Solist sesleri (ikinci ve üçüncü senfonilerde alto) sekizinci senfonide yediye (iki soprano, iki alto, tenor, bariton ve bas) çıkar. Sayısal açıdan yeterli olması gereken korolara çocuk sesleri eklenir (bkz. "Bimm Bamm", üçüncü senfoninin beşinci bölümü). Sekizinci senfoni için beş yüz şarkıcı gerekmiştir: iki karma koro ve en az yüz kişilik bir çocuk korosu.

Tenor, mezzo-soprano ve orkestra için senfoni *Toprağın Şarkısı* (1908), allegro bir giriş, bir andante, üç scherzo ve bir finalden oluşmasına rağmen, bir senfoniden çok altı bölümlük bir kantatı andırır.

IX. Bölüm

FRANSIZ SENFONİSİNİN BİR YÜZYILI (1840-1940)

François-Joseph Gossec Fransız klasik senfonisini doğmakta olan romantik çağın sınırlarına taşımıştı; bu sınırlar tümüyle teoriktir, çünkü onun on yedi bölümlük senfonisi büyük olasılıkla hiç çalınmamıştır. *Sefer Şarkısı* adlı yapıtıyla ve başka bazı senfonik yapıtlarıyla tanınan ünlü öncüsü Etienne Méhul (1763-1817) çizgisinde yer alır ve güçlü ve özgün karakter özellikleri gösteren, Beethoven'inkine yakın ama o kadar yoğun olmayan bir teknikle dört senfoni bestelemiştir (1798-1810). Méhul, Haydn'ın enstrümantal düzenine sadıktır: ikili ağaç çalgılar, iki korno, telli çalgılar ve timballer. Büyük klasik dönemden Berlioz'a geçişi simgeleyen bu dört senfoni izahı mümkün olmayan bir unutuluş içine düşmüşlerdir. Buna karşılık, Beethoven'in, zamanının en iyi müzisyenlerinden biri olarak tanıdığı Luigi Cherubini'nin senfonisi (1815) romantik dalga içinde yaşamını sürdürmüştür. Uyumlu oranları, açık seçik biçimi, ustalıklı ve saydam enstrümantasyonu, formasyonunu

sağlayan modeli idealize ederler ve hür türlü boş inançtan arındırırlar.

Beethoven senfonileri, Paris müzik yaşamına, bu yapıtları konservatuvar konserlerinde yöneten ilk büyük orkestra şeflerinden biri olan coşkulu François Habeneck yönetiminde 1828'lerde girmiştir. Bunlar müzikal ortamı büyülemiş, ancak doğrudan etkileyememiştir: besteciler konserde değil, sahnede zafer istiyorlardı.

1840'tan başlayarak ve Berlioz olgusunun dışında, bütünüyle Fransız özellikli bir senfoni hareketi yavaş yavaş kendini gösterir. Sürekli biçimde etkisini artıran atılımı 1886-1890 yıllarının belirleyici döneminde doruğa ulaşacaktır. Duruma göre kolayca teşhis edilebilecek beş tarihsel müzikal verinin desteğiyle tedrici olarak gerçekleşecektir bu: klasik Viyana senfonisi modeli; Alman korosu, özellikle Bach korosu; Beethoven'de, daha sonra Schumann'da ağır basan çevrimsel sistem; folklor ya da en azından halk müziği; Richard Wagner'in armonik ve orkestral anlatımı. Bu beş unsur senfoninin Germen köklerinden yavaş yavaş koparılmasına katkıda bulunacaktır.

Şunu da belirtelim ki, C. S. Catel'den Edouard Lalo'ya, A. Adam, Reyer, Minkus ve Delibes'e kadar güçlü bir senfonik bale geleneği de Fransız senfonisini etkileyecektir.

I. – Klasik miras

Beethoven senfonilerinin bu kadar kısa sürede özümsenebilmeleri için Berlioz dehası gerekiyordu kesinlikle. Fransız senfoni hareketinin gerçek öncüleri Haydn ve

Mozart'ta kalmışlardı. Georges Onslow'un (1784-1852) dört senfonisi ve henüz çok genç olan Georges Bizet'nin (1838-1875) 1935'te F. Weingartner tarafından keşfedilen ve tanıtılan sıcak senfonisi Charles Gounod'nun iki önemli senfonisiyle (1854 ve 1855) Viyana geleneğinin çok hoş yansımalarıdır. Gounod ayrıca üflemeli çalgılar senfonisi için küçük bir orkestradan yararlanma geleneği içinde yer almıştır. Bu bağlamda, Henri Reber'in 1858'e doğru yazılan (1807-1880) dört senfonisinden de söz etmek gerekir.

Camille Saint-Saëns 1851-1859 arasında bestelediği beş senfoniden sadece Opus 2 mi bemol ve la minör 55'i (1852 ve 1855) yayımlamıştır. Bu beş partisyonun analizi, bu bestecinin, uzun meslek yaşamı boyunca, Fransız senfonik yaşamı içinde aldığı önemli rolü açık seçik biçimde gösterir. Opus 78 üçüncü senfoni 1885 tarihlidir. Orkestra repertuvarlarının bu çok önemli ve Franz Liszt'e ithaf edilmiş parçası çok zengin bir enstrümantasyon içerir: üç flüt, iki obua ve İngiliz kornosu, iki klarnet ve bas klarnet, iki fagot ve kontrbason, üç trompet, dört korno, üç trombon, tuba, timballer, org, dört el için piyano ve telli çalgılar. Orkestrada Berlioz orkestrasının hafifliği ve Liszt orkestrasının yoğunluğu görülür. Yapıt ikililer halinde dört hareket, allegro ve andante, scherzo ve finale içerir ve bunlar çevrimsel bir temayla doğal olarak bağlanırlar birbirlerine: şaşırtıcı dönüşümler geçiren Gregoryen *Dies Irae*.

1846-1853 arasında Théodore Gouvy (1819-1898) kimi zaman Mendelssohn etkilerinin görüldüğü altı senfonisinden üçünü çaldırmıştır. Saint-Saëns'ın orglu senfonisinin tam anlamıyla çağdaşı Edouard Lalo'nun (1823-1892) sol minör senfonisi Schumann senfonileri

tarzında çevrimsel bir yapı, güçlü romantik ve Wagnervari bir hava gösterir (hatırlanacağı gibi *Ys Kralı* uvertürü *Tannhäuser* uvertüründen bir alıntı içerir). Keman ve orkestra için İspanyol *Senfonisi* (1874) concertante senfoni sistemine benzer ve bu bağlamda *Harold İtalya'da* adlı yapıtı andırır.

Lalo ve Saint-Saëns senfonilerinin doğduğu 1886-1890 dönemi bu biçimle ilgili Fransız üslubunun geleceği ve yönelimi konusunda belirleyici olacaktır.

II. – César Franck ve Franckist okul

1888'de tamamlanan ve aynı yıl çalınan César Franck'ın re minör senfonisi ulusal sanatın eğilimlerini belirleyen bu *Ars Gallica*'nın en sivri eğilimlerini billurlaştırır. Yetkin olmayan bir sentez içinde koro eprisini, çevrimsel birliği, Beethovenvari yapıyı ve Liszt'in şiirsel dünyasını birleştirir. Frank şöyle der bu konuyla ilgili olarak:

> "Bu klasik bir senfonidir. İlk hareketin başında, eskiden temaların daha iyi gösterilmesi için yapıldığı gibi bir tekrar vardır; ama başka bir tondadır bu tekrar; daha sonra birbirlerine bağlı bir andante ve bir scherzo gelir. Ben, andantenin her zamanının bir scherzo ölçüsüne denk düşmesini ve iki parçanın eşit biçimde gelişmesi sonucu birincisiyle çakışmasını istedim. Sorunu aştım. *Finale*, dokuzuncu senfonideki gibi tüm temalara çağrı yapar; ama alıntılar gibi ortaya çıkmaz bunlar, ben bunlara yeni unsurlar rolü oynatmayı düşündüm."

Franck'ın dehası farklı temalar arasındaki tonal ilişkileri geçmişe göre çok farklı bir açıdan ele alma konusunda yoğunlaşır. Sunuş, sürekli biçimde re minör ve fa minör tonalitelerini gösterir; re majör ve fa majör senfonilerinin tekrar sunuluş bölümleridir bunlar. Bu tonalitelerin kendi aralarında birbirlerinden uzaklaşmaları Franck'ın kimi zaman çok rahat göründüğü geniş bir modülasyon sistemi perspektifi açar.

Enstrümantasyona gelince, çoğu zaman ağırlığı bir kusurdur; Otto Klemperer gibi bazı orkestra şefleri daha ışıltılı bir yorum verebilmek için hafifletmişlerdir onu.

César Franck'ın öğrencilerinden Ernest Chausson (1855-1899) ve Silvio Lazzari (1857-1944) üç hareketli bir senfoni yazmıştır (1890). Franck'ın öbür iki öğrencisi hocalarının büyük katkılar getirdiği bu tür içinde sivrilmişlerdir: Joseph-Guy Ropartz (1864-1955) ve Charles Tournemire (1870-1930). Ropartz, Breton halk melodileri ve korosunda (1895), korolu büyük bir senfoni (1906) ve orkestra için dört büyük partisyonla (1900, 1905, 1910, 1943) birlikte kendisini kabul ettiren özgün bir sanatın kökenlerini bulmuştur. Ropartz, Franckist ve Debussyci estetiklerin uzlaşmasını gerçekleştirmiştir. Paul Le Flem'in (1881-1984) senfonileri ve Ladmirault'nun (1877-1944) senfonisi de bu Breton dünyasına bağlılıktan doğmuştur. Özellikle org yapıtıyla ünlü olan ve çok önemli kabul edilen Ladmirault henüz pek tanınmayan sekiz senfoni bestelemiştir.

Şunu da belirtelim ki, org tekniğinde görülen dev gelişmeler "senfonik" olan bu enstrüman için özel bir literatür geliştirmiştir. Ch-M. Widor'un sekiz sonatına (1840-1937)

ve Louis Vierne'in (1870-1937) sonatlarına "senfoniler" denir. XX. yüzyıl büyük Fransız orgçuları kuşağı Marcel Dupré, A. Barié, E. Bonnal, André Fleury ve Jean Langlais de bu sözcüğü benimsemişlerdir.

III. – Vincent d'Indy ve d'Indy okulu

1886'da Vincent d'Indy'nin (1851-1931) aynı zamanda *Symphonie cévenole* diye bilinen *Bir Fransız Dağ Şarkısı Üstüne* adlı senfonisi yayımlanmıştı. Bu yapıt senfonik yapıya, ona hakim olmadan ve onu boğmadan katılır. Bu mütevazı, canlı halk temasından ritmin esas işleve sahip olduğu üç bölümlü (allegro-andante-rondo) çevrimsel, güzel bir kompozisyon yapan Fransız müzikçinin ilk folklorik girişimidir bu. İkincisi koroya dönüşen iki çevrimsel düşünceye dayanan si bemol ikinci senfonide (1903) ölçü araştırmaları ve tematik araştırma zevki görülür. *Sinfonia brevis de bello gallica* (1919) klasik bir yapı içinde savaş anılarını yorumlar; finali olan "Zafer"de Saint-Michel ilahisi dinlenir. Bu özel yapıt bestecinin Alman müziğine olan aşkı ve Fransız müzik okulu önderliği arasındaki huzursuz çatışmayı dile getirir.

D'Indy birçok öğrencisi arasında çok iyi senfoniciler yetiştirmiştir: son iki senfonisi mükemmel yapıtlar olan [üçüncüsü çok yeni bir hareket anlayışı getirir: 1) giriş ve uvertür; 2) danslar; 3) pastoral; 4) final] Albéric Magnard (1865-1914); iki senfoni yazan (1908, 1911) Georges Witkowski (1867-1943). En parlakları olan Albert Roussel çok güçlü bir üslupla ve çok ilerici bir teknikle dört

senfoni yazmıştır. *Ormanın Şiiri* (1904-1906) d'Indy akımı içinde yer alır ama dört hareket içinde Roussel'in armonik dilinin inceliğini gösterir ("Kış ormanı"; "Yenilenme"; "Yaz akşamı"; "Faunalar ve dryadlar"). Armonik buluşlarına rağmen pek ilgi görmeyen bir ikinci senfoniden (1923) sonra, Roussel, başyapıtı sol minör üçüncü senfoniyi Boston Orkestrası ve Serge Koussewitzki'ye ithaf eder (1930). Tonal sistemden yararlanmayı sürdürmekle birlikte, ustalıklı bir kontrapunto yardımıyla aynı dönemde Ravel'in bulduğu çok ileri ve çok farklı politonal asamblajlar gerçekleştirmeyi başarır. Dördüncü senfoni (1934) getirdiği ateşli fikirler ve dinamik ritmiyle önceki senfoniyi hatırlatır. Aynı çevrimsel ilkeyle yönlendirilen iki yapıt alışılmış orkestra düzeniyle icra edilir.

Franckist ve d'Indyci akımlar ve öğrencilerinin dünyaları arasında Paul Dukas (1865-1935) yer alır; bestecinin muhteşem do majör senfonisi (1896) üç hareketli kesitiyle (kupleler ve nakaratlarla allegro, andante ve rondo) armonilerin ve melodik çizgilerin tercihinde klasik gelenekle Franckist estetiği birbirine bağlar. Bütünü içinde, Fransız müzik yaşamının ve Wagner sanatı büyüsünün çifte kıskacından kurtulmayı başarmış bir müzisyenin mükemmel bir yapıtı olarak kabul ettirmiştir kendisini. Bu okulların dışında ama çok yakınında, Fransız hareketi içinde bazı bağımsız müzikçiler yer alır: Benjamin Godard (1849-1895) (*Gotik*, *Oryantal*, *Le Tasse* senfonileri, 1882-1886); iki senfonisinde (*Genç Bir Havacının Yaşamı ve Ölümü*, 1919; *Breton Senfonisi*, 1931) folklorik melodinin canlılığını, modal armoninin inceliğini, bilinçli olarak bir programa uymama düşünü bir araya getirebilmeyi başarmış ve bütün

bunları olağanüstü bir tarzda egemen olduğu bir biçimle sunan Maurice Emmanuel (1862-1938); Léon Boëllmann (re minör senfoni); bir ilahiler senfonisi (1900-1933) yazan Charles Koechlin (1867-1950)...

X. Bölüm

XIX. YÜZYILDA SENFONİNİN ULUSAL ÖZELLİKLERİ

Alman senfonisinin gösterdiği olağanüstü gelişme ve Meyerbeer okulu, İtalyan-Fransız büyük operasının müthiş başarısı, Batı Avrupa bölgesi yaratıcılarının geleceği için ulusal müziklerinin kaynaklarını işlemekten başka bir çare bırakmıyordu. Halk müziği ve "ciddi" müzik arasındaki sınır çok eskiden beri belirsizdi: yerel şanson ve dans senfoni için gerçek bir temel oluşturmamış mıydı? Haydn ve Beethoven bazı bestelerinde Macar ve Rus motiflerinden yararlanmışlardı (bkz. Beethoven'in Opus 59 numaralı dörtlüsünün finali). Bu durumun sanatsal bir amacı yoktu ve bir gerekçeydi.

Yabancı boyunduruğundaki halklarda siyasal bilincin uyanması sayesinde, müzikçiler, halk mirasının kendilerine getirebileceği ve bunlardan çıkarabilecekleri her şeyi anlamışlardı. Özgün bir sanata doğru ağır ağır ilerlemesinin sonucu, Franz Liszt ya da Frédéric Chopin gibi bestecilerin bilimsel bir temele oturtamamalarına rağmen, gelişini hissettikleri folklor yeniden gündeme oturur.

Bu bireycilik ateşinin bulaştığı Slav ve İskandinav ülkelerinin müzikçileri Alman müziğinin ve tiyatrosunun etkisinde kalmışlardı. Bu sanatsal istilaya karşı güçlü bir tepki doğmasına rağmen, kendilerine kimi zaman müzikten bütünüyle vazgeçecek kadar rahatsızlık veren ilk biçimlerin çekiciliğinden kurtulamadılar. Debussy'nin dediği gibi, mütevazı halk temalarının ulusal esinli müziği bütünüyle esinlemiş olduğuna inanmak yanlıştır. Müzikçilerin senfoniye müzikal geleneklerinin unsurlarını sokma kararını vermelerinde daha çok bir meşruiyet inancı rol oynamıştır.

I. – Rusya

Mikhail Glinka, fantezisi klasik biçimin yapısal gereklilikleriyle uyuşmayınca 1850'de bir "Ukrayna" senfonisi projesinden vazgeçme kararı alır ve buna gerekçe olarak da "gelişme için Alman etkisinden kurtulmanın olanaksızlığını gösterir".

Almanya, "kendisini iliklerine kadar Rus hissettiğini söyleyen" P. İ. Çaykovski'nin senfonilerinde çok sık kendini gösterir. Kültürü ve teknik formasyonuyla Rus senfonicilerinin en büyüğü olan Çaykovksi, Schumann kuşağı bestecileri tarafından güçlendirilen eski biçimler içinde öteki meslektaşlarından daha iyi çalışıyordu. Opus 13 (1868), Opus 17 (1873) senfonileri, *Petite russienne* ve Opus 29 (1875) *Polonez*, yaratıcılarının kişisel bir üsluba doğru gelişmelerinin işaretlerini taşırlar. Çaykovski, Opus 36, dördüncü senfoniden (1878) sonra daha coşkulu ve çoğu zaman melankolik bir havayı benimser. Opus 64

beşinci senfoni (1888) ve Opus 74 altıncı senfoni, *Patetik* (1893), tam anlamıyla bir Rus nostaljisinin görüldüğü, neredeyse hastalıklı bir duygusallığın hoş bir anlatımıdır.

Çaykovski sonat biçimini son derece belirgin tematik çalışmalar aracılığıyla çok zıt epizodlara bölerek düzenlemiştir (bkz. dördüncü senfoninin ilk hareketi). Görkemli yapılar, çok kişisel bir orkestra üslubu anlayışı ve özellikle özel bir orkestrasyon yeteneği vardır ve hiç kimse bunlara karşı çıkmayı aklından geçirmemiştir. Senfonileri yoğun ve yüce bir imgelemi yansıtan, ustaca sunulmuş sesler içerir. Yeni buluşlar açısından da çok zengindir. Dördüncü senfoninin 'scherzo'su (*pizzicato ostinato*) ya da patetik senfoninin 'adagio lamentoso'su dolu ve hareketli telli çalgılarıyla iki ilginç örnektir bu bağlamda.

Çaykovski üflemeli çalgıları sever ve bunları çok etkileyici biçimde ya da, tersine, çok "sönük" bir biçimde kullanır. Trombonlar ve tuba pes sesli telli çalgıları tamamlar. Etkileyici bir biçimde devreye sokulan timballer çoğu zaman zillerle birlikte kullanılır. *Patetik*'in sonunda tamtam devreye girer. Bu coşkulu, güçlü ve hızlı orkestra çarpıcılığıyla Bruckner'i, yoğunluğuyla Brahms'ı, esnekliğiyle Mendelssohn'u hatırlatır.

Çaykovski Almanya kökenli bir yola girerken çok yetenekli bir amatör müzikçi olan Aleksandr Borodin bilinen dört hareketi içeren Mendelssohnvari orkestrasyonlu ilk senfonisini (1862) sunuyordu. Bu yapıtın oryantal özellikleri, en ünlü yapıtı, folklorik görünüşlü tematik gerecin yerini bütünüyle kurgunun aldığı ama biçimin hiçbir biçimde değişmediği si minör ikinci senfonisinde çok daha derin bir yansıma bulmuştur. Borodin müzikal programlı

bir senfoni yazar. Ama müzik asla "yerel bir renk"e bürünmemiştir.

Glinka projesini yeniden ele alan Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) ve Mili Balakirev (1837-1910) senfonilerini Rus temaları üstüne kurmuşlardır. Kabul etmek gerekir ki, içinden geldikleri müziği idealize etmeyi amaçlayan yapıtları bekleneni yerine getirmemiştir. Yaratıcıları yaratıcılık karakterlerine en uygun rapsodik nitelikli senfonik şiirin yolunu tercih etmişlerdir (Rimski-Korsakov'un *Büyük Rus Paskalyası*'nın uvertürü ve Balakirev'in senfonik şiiri *Tamar*'ı bu iki müzisyenin senfonilerinden daha fazla tanınır). Rimski-Korsakov'un partisyonları (1865, 1868 *Antar* ve 1873) ve Balakirev'in partisyonları (1897, 1909) romantiklerin yapıtlarına göre çok belirgin bir senfonik anlayış gelişiminin işaretlerini taşırlar: tüm programları geri çevirirler ve yerine sesli güzelliğin özel kültünü getirirler. Bunlar çok zengin, ince ve özenli orkestrasyonlarının kalitesi ve armonik anlatımlarının inceliğiyle değerlendirilir.

Son derece parlak tüm bir orkestracı kuşağının (Stravinsky de vardır aralarında) üstadı olarak tanınan Rimski-Korsakov bir büyücü gibi yönetir orkestrayı: çoğu zaman solo enstrümanların ön plana çıktığı (keman, trombon), yoğrulabilen, yumuşak bir ses hamuru yaratır; telli çalgıları böler ve halk müziği anlatımı için gerekli bütün tuhaflıklarla uyumlu olan sıradışı repertuvarlarda kullanır; kendisinden önce kimsenin cesaret edemediği bir biçimde armonik seslerle oynar ve bakır çalgıların canlılığından yararlanır. Senfonik içgüdüsünün etkileyiciliği müzikal düşüncenin alçakgönüllülüğünü ustaca gizler: vokabüler onun için sentakstan daha ağır basar. Onun kadar üret-

ken olmayan Balakirev ise Wagner tipi büyük orkestraya ağırlık verir.

Aleksandr Glazunov'un dokuz senfonisi (1865-1936) Rus ulusalcı eğilimiyle Avusturya-Alman senfonisinin kazanımlarının güzel bir sentezini oluşturur ve bu bağlamda Çaykovski'yle yakınlaşır. Mimari ve enstrümantal mükemmelliklerine ve kullandıkları sağlam dile rağmen, bunlar gerçek özgünlüklerini büyük ölçüde Brahms'a borçludurlar.

Rimski-Korsakov'un çok sayıda öğrencisinden Anton Arenski (1861-1906), Aleksandr Taneyev (1856-1915), Aleksandr Greçaninov (1864-1956) Rus estetikli senfoni alanında sivrilmişler ve bazı müzikçiler de tek başlarına çalışmışlardır: Anatol Liyadov (1855-1914), Sergey Rahmaninov (1873-1943) –romantik özellikleri ağır basan üç güzel senfoni yazmıştır (1895, 1907, 1936)– ve Vasili Kalinikov (1866-1901). Bu ikinci derecede önemli sanatçıların senfonileri unutulmuş olmamakla birlikte Batı Avrupa ülkelerinin konserlerinde çoğu zaman dikkate alınmaz. 1862'de Petersburg Konservatuvarı'nı kuran Anton Rubinştayn'a (1830-1894) gelince, bu bestecinin altı senfonisi Alman geleneği içinde yer alır ve bunlar o dönemdeki ünlerini aşamayacak kadar sezgici yapıtlardır.

II. – Bohemya-Çekoslovakya

Polonya ve Macaristan'da senfoni türüyle gerçekten ilgilenen müzikçi sayısı fazla değildir; bu nedenle, bu ülkeler üstünde fazla durmaya gerek yoktur. Olsa olsa iki addan söz edebiliriz: klasik stildeki üç senfonisi yerel bir başa-

rı getiren Chopin'in hocası Jozef Elsner (1769-1854) ve Beethoven'e çok sıkı biçimde bağlı bir Macar olan Mihali Mosonyi (1814-1870).

Buna karşılık, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra birleşerek Çekoslovakya'yı oluşturacak olan farklı bölgeler (Bohemya, Moravya, Slovakya) senfoni sanatında çok parlak temsilciler yaratmışlardır.

Klasik çağa ve XX. yüzyıla ait bir sanatçı olan Adalbert Gyrovetz (1763-1850) altmış kadar senfoni yazmıştır ve bunlar Jan Hugo Vorisek'in (1791-1825) re majör senfonisi ya da Antonin Reicha'nın senfoni Opus 41'i gibi Mozart senfonisi ve Gossec sanatı arasında yer alırlar. Viyana klasisizminin ve Fransız Devrimi fikirlerinin ikili etkisi Pavel Vranicky'nin (1756-1808) Mannheim okulunun tanınmış öncülerini örnek alarak ürettiği yüz kadar senfonide ve özellikle de 1797 tarihli *Fransız Cumhuriyeti'yle Barış* İçin Büyük *Karakteristik Senfoni*'de hissedilir. XVIII. yüzyılda yazılmış en uzun senfoni olan bu yapıt belirli bir programa uyan ilk yapıtlardan biridir. İlk hareket: "Devrim" (allegro molto); ikinci hareket: "XVI. Louis'nin kaderi ve ölümü" (adagio affectuoso); üçüncü hareket: "savaş kargaşası" (allegro); final: "Barış amaçları; sağlanan barışın verdiği coşku" (andante religioso, allegro vivace).

Folkloru müziğe sokan ilk Çek olan Bedrich Smetana büyük bir *Zafer Senfonisi* (1853) bestelemiş ama ülkesini anlatmak için daha özgür bir biçimi benimsemiştir: sözgelimi çok başarılı altı senfonik şiir çevriminden oluşan *Vatanım*.

Ama senfoni Çek ulusunun en gözüpek sözcüsü Anton Dvorak'ın (1841-1904) şahsında özel bir yere sahip

olmuştur. Güçlü bir romantik karaktere sahip olan Dvorak senfoniyi çok başarılı bir biçimde büyük klasik biçim ve folklorik macera arasında bir uzlaşmaya götürmüştür ve hiçbir biçim eksik değildir bu karışımda. Dokuz senfonisi (1865-1893) her kesimden insana hitap eden gerçek bir orkestral bütünlüktür ve tüm orkestraların ve orkestra şeflerinin (bunların çoğu Orta Avrupa kökenlidir) favori parçalarıdır. Çaykovski gibi Dvorak da çok iyi, doğrudan ve sade bir biçimde yazar, uyumlu bir orkestrasyonu vardır, fikirleri her zaman özgün olmamakla birlikte çarpıcıdır. En iyi parçaları scherzolara dönüşen danslarıdır ve bunları halk damarından esinlenerek yaratmıştır (1889 tarihli Opus 88 sekizinci senfoni bu *coşkulu parçaların* en güzelidir). 1893'te New York Konservatuvarı'nda ders verirken yazdığı ünlü *Yeni Dünya Senfonisi* zenci folklorundan seçilmiş temaların arkasında derin bir Çekoslovakya nostaljisi gizler. Üslup açısından Brahms'la bazı benzerlikleri olan Dvorak senfoniye özel bir damga vurmamıştır. Senfonileri Brahms'ın eleştirilen yapıtları gibi yararsız bir güzellik taşırlar ama her kesimden insana hitap etmek gibi bir özellikleri vardır. Büyüleyici *Sinfonietta*'nın bestecisi Leos Janacek'le (1854-1928) birlikte J. B. Förster (1859-1951), Dvorak ve Brahms'ın (10 senfoni) mirasçısı ve ardılı en ünlü Çek senfonicisidir.

III. – İskandinavya

Kuzey Avrupa bölgesi bestecileri XIX. yüzyılı etkileyen senfonik hareketin dışında kalmamışlardır. Hatta bu

hareketten yararlanarak özel bir dil oluşturabilmek amacıyla klasik kuşatmadan ve romantik baskıdan kurtulmaya çalışmışlardır. Norveç, Finlandiya, İsveç ve Danimarka, Rusya, Macaristan ve Bohemya zengin bir folklorik mirasa sahiptiler ve bu miras, yavaş yavaş, unutulma sürecine girmiş bu ulusların sanatsal yaratımının meşru ve neredeyse tek kaynağı olmuştur.

1. İsveç. – Iver Hallström' ün operalarının gölgelediği İsveçli Franz Berwald'in (1796-1868) dört senfonisinin keşfedilmesi XX. yüzyıl başına rastlar. Schubert'in senfonileri gibi Haydn'ın üslubunu andıran gösterişli bir klasik üslupla yazılan bu yapıtlarda ağırbaşlı ve seçkin, romantik özellikler görülür: *Ciddi Senfoni* ve *Kaprisli Senfoni*; *Tuhaf Senfoni* (1845)!

2. Norveç. – Norveç okulunun dinamizmi bazı bestecilere uluslararası bir şöhret getirmiştir. Germen ekolünden Johann Svendsen (1840-1911) yapısı çok güçlü ve sıcak iki senfoni bestelemiştir. Çağdaşları Ole Olsen (1850-1927), Christian Sinding (1856-1943) ve Iver Holter (1850-1941) Alman romantik çizgisinden ayrılmamışlardır.

3. Danimarka. – Danimarkalı iki büyük usta, hayranlık duyduğu Felix Mendelssohn'un dostu, çalışma arkadaşı olan Niels Gade (1817-1890) ve Carl Nielsen (1865-1931), senfoni türüne çok önemli katkılar yapmışlardır. Gade sekiz partisyonunu (1840-1871) ağırbaşlı, folklorik unsurlarla donatmış ve Mendelssohn tarzı düzenlemeler

getirmiştir bunlara. Yapıtları daha çok XX. yüzyıla denk düşen Nielsen ise düşüncelerini ve tekniğini armoninin en modern eğilimlerine (modalite, atonalizm ve politonalite) uyarlamıştır: altı senfoni yazmıştır bu besteci (1892-1925). Nielsen evrimci tonalite kavramını (birinci senfoni başlamış olduğundan farklı bir tonda biter) hayata geçiren ilk bestecidir. Büyük orkestraların repertuvarına geri dönen Nielsen'in senfonileri günümüzde de ilgi görmeye devam etmektedirler: dördüncü senfoni *Söndürülemeyen* ve beşinci senfoni, Opus 50 gerçekten olağanüstü orkestrasyonları dolayısıyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

4. **Finlandiya.** – Finlandiya müziği Jean Sibelius'un (1865-1957) kişiliğinin damgasını taşır; bu besteci 1898-1924 arasında yedi senfoni yazmıştır: bazıları folklorik özellikler taşıyan bu yapıtlar kesinlikle romantik gelenek içinde yer alırlar. Sibelius'un getirdiği en önemli morfolojik yenilik, yani küçük melodik hücrelere dayanan tematik büyüme, yıpranmaya başlayan sonat biçimli sistemi ilginç bir biçimde yenilemiştir (ikini senfonide çok belirgindir bu yöntem). Farklı hareketlerin tek bir harekette birleştirilmesi olgusu üçüncü senfoniden başlayarak gelişir (1907); yedinci senfonide tam bir yoğunlaşma görülür (1924). Debussy'nin *Oyunlar*'ında da görülen bu yapısal yenilikle Sibelius'un olağanüstü orkestral egemenliğine işaret etmek uygun düşer. İlk iki senfoninin senfonik zenginliği altıncı senfoninirı soğukluğuyla çelişir (1911). Her halükârda, Sibelius olağanüstü çeşitli bir ses yelpazesi içinde ifade eder kendini. Altıncı senfonide sergilenen bu tekdüzelikler yedinci senfonide yumuşarlar ve ilginç bir

durağanlık izlenimi verirler. Halk müziğinin tercihli aleti İngiliz kornosu ideal sese sahip gözükür, çünkü Ruslar bu enstrümanla şahane melodiler yaratmışlardır.

Ülkelerinin senfonik repertuvarlarını zenginleştiren başka Finlandiyalılar da vardır: Erkki Lelarton (1875-1937) ve Vainö Raitio (1891-1945).

1900-1925 arasında yazılmış olmalarına rağmen, Nielsen ve Sibelius'un senfonileri XIX. yüzyıl estetiğine çok yakındırlar ve modern müziğe adanmış bir alan içinde yer alırlar. Ayrıca, bunlar modern senfoninin onlarsız var olamayacağı temel yapıtlar arasındadır.

ÇAĞDAŞ SENFONİ

XVIII. yüzyıl evrensel bir müzikal dilden hareketle büyük bir biçim geliştirmeye çalışırken, XIX. yüzyıl biçimlerin, dillerin ve üslupların bireyselliğinin zevkini ve anlamını getiriyordu. Tüm sanatlarda hissedilen bu çok önemli dönüşüm daha önce anılan dört büyük akımın desteğiyle tamamlanmıştır müzik tarihinde.

Alman müziği bağlamında senfoni, Schönberg'in geri dönüşü olmayan müdahalesiyle romantik çıkmazdan kurtulurken, bir yandan de neo-klasik senfoniciler kuşağını esinlemiştir. Rusya, Sovyet rejimi tarafından reddedilmeyen bir geleneği doğurmuştur. XIX. yüzyıl sonu Rus müziğinin SSCB resmi müziğiyle birleşmesi sorunsuz gerçekleşmiştir. Bu birleşme Stravinsky'nin daha maceracı kişiliğiyle karşıtlaşan Prokofiyev ve Şostakoviç'in zeki, tutucu tavrı sayesinde hayata geçebilmiştir.

Senfoni ABD ve Latin Amerika'da çılgın ve başdöndürücü bir kariyer yapmış, Fransa'da ise müziği 1950'den beri sarsan krize rağmen dikkat çekici bir gelişme göstermiştir.

I. – Alman dünyası: Kopma ve gelenek

Arnold Schönberg'in XX. yüzyıl başında çizdiği yol, Viyana'da aynı müzik dünyasında gelişen bu iki müzikçi

arasında bir yığın buluşma noktası bulunmasına rağmen, Mahler'in çabalarının tersi yönde yer alır.

Schönberg (1874-1951) on beş solo enstrümanı için (flüt, obua, la bemol klarnet, mi bemol klarnet, bas klarnet, fagot, kontrbason, iki korno, iki keman, alto, viyolonsel ve kontrbas) ilk oda senfonisiyle (1906) senfonik formülde radikal bir değişim önermiştir. Bu oda orkestrasının yerleşmesi dikkatli bir tavırla, bir şemayla öngörülmüştür. Kesin biçimde sınıflandırılan nüanslara ses sorunlarıyla ilgili gerçek kaygılar egemendir. Senfoni Opus 9'un genel biçimi, aşağıdaki düzenlemeye göre, özetleyici bir sonuçla yoğun bir blok içindeki dört klasik hareketin karşılıklı etkileşimiyle türünün tek örneğidir:

1) Sunuş.
2) Scherzo.
3) Gelişme (scherzo unsurlarıyla birlikte).
4) Adagio.
5) Sunuş ve adagio temalarının yinelenmesi.

Yapıt, "bir ifade gereksiniminden fışkıran, güçlü bir korno temasını biçimlendiren", yükselen kuartetlerde dağılmış altı sesli bir akora dayanır; "bu kuartetler belli bir biçim aracılığıyla tüm yapıta dağılır ve her şeyi damgalar. Böylece, sadece bir melodi ya da basit, izlenimci bir akor etkisi olarak ortaya çıkmazlar, özel karakterleri tüm armonik yapıya nüfuz eder: bunlar ötekiler gibi akorlardır".[1]

1) SCHOENBERG, *Harmonielehre*, 1911-1912.

Senfoni Opus 9 sürekli modülasyon durumundaki melodik yörüngesine rağmen tonal dünyaya aittir. Tonal dengesizlik her enstrümanın bireysel rolünün belirttiği karmaşık bir polifoniyi destekler ve birçok kontrapuntik kombinezon (özellikle kanonlar) sunar, dolayısıyla klasik uyumsuzluk-uyum ilişkisi neredeyse bütünüyle kaybolmuştur.

Schönberg, *Biçim Değiştirmiş* *Gece*'nin enstrümantasyonunu zenginleştirdiği gibi Brahms'ın sol minör beşlisinin ve Haendel'in Opus 6, 7 no.'lu konçerto grosso'sunun orkestrasyonunu yaptığı dönemde senfoni Opus 9'un büyük orkestrası (üçlü ağaç çalgılar, iki trompet, dört korno, üç trombon ve telli çalgılar) için bir versiyon yazmıştır (1935).

Gene 1906'da başladığı ama 1940'ta bitirdiği Opus 38 ikinci oda senfonisi birçok haraketli geleneksel yapıya ve klasik enstrümantasyona (ikili ağaç çalgılar, iki korno, iki trompet ve telli çalgılar) bir dönüştür.

Anton Webern de (1833-1945) 1928'de bir oda senfonisi (Opus 21) yazmıştır: başyapıtlarından biri olan klarnet, bas klarnet, iki korno, arp ve telli çalgılar dörtlüsü. Pierre Boulez bu senfoninin ilk hareketinden söz ederken onu sonat biçimi içinde gösteriyor[2] ve şöyle diyor: "Burada dizisel karakterler, klasik biçim, kesin, erken klasik bir anlatım vardır ve bunlar, tek bir karışım içinde, referanslardan tümüyle sıyrılmış bir dilin temellerini atarlar." Bu kısa partisyonun (on dakika kadar) orkestrasyonu, anlatım olanaklarının bütünleyici bir parçasıdır. Her ses enstrümandan enstrümana geçerken bu değişim olgusuyla "soyut"

2) P. BOULEZ, "Webern" mak., *Encyclopédie Fasquelle*, 1961.

melodik cümlenin gerçek anlamda yapısal karakterlerini ortaya çıkarır (ilk hareketi açan ikili kanonla ilgili olarak Boulez). İkinci hareket özellikle dizisel bir kompozisyon tekniğini gösterir: ilk haraketin özgün dizisini ve yansımasını üreten yedi varyasyonlu bir tema söz konusudur.

Paul Hindemith'in (1895-1963) bugün önemi daha iyi anlaşılan modern senfoniye katkısı gözde anlatım araçlarını Ortaçağ kontrapuntik anlatımının kesinliklerinde bulan klasik bir estetik içinde yer alır. Hindemith orkestra bağlamında çok yeteneklidir ve güçlü bir yaratıcı heyecana sahiptir. Senfoni kavramını yineleyerek onu erken klasik ve geç romantik yolların kavşağına yerleştirir. Mi bemol *Mathis der Maler* (1934) (1940, Bruckner ekolü içinde yer alan), üflemeli çalgılar için *Symphonia serena* (1946) adlı yapıtları; *Dünyanın Armonisi* (1951) ve *Pittsburgh* (1958) ve benzer biçimli başka partisyonlar inandırıcı ve heyecanlandırıcı bir müziğin anlaşılabilmesi için gerekli bilinç ve açıklığın egemen olduğu bir orkestrayı gerekli kılarlar. Hindemith klasik senfoninin yapısına uymuş ve bu yapıyı desteklemiş ve yetkinleştirmiştir. Rondo biçimiyle serbestçe birleştirilmiş sonat biçiminde yazılmış *Pittsburgh-Symphonie* tam anlamıyla yaratıcısının biçimsel kaygılarını dile getirir.

Paul Hindemith'in çağdaşları arasında Ernest Krenek (1900-1991) ve Egon Wellesz (1885-1974), kendi tarzlarında, Schönberg'in verdiği dersi romantik özelliklerle uzlaştırmaya çalışmışlardır. Biri üflemeli ve vurmalı çalgılar için altı senfoni yazan Krenek yapıtlarını caz türüyle birleştirmeyi denemiştir (sözgelimi 1925 tarihli *Jonny spielt auf*); özellikle müzikolojik çalışmalarıyla tanınan Wellesz

ise 1945-1956 arasında Bruckner çizgisinde altı senfoni bestelemiştir.

1945'ten sonra özellikle iki büyük Alman senfonicisi dikkat çeker: olağanüstü yapısal özellikler taşıyan ve çok modern bir anlatımın egemen olduğu sekiz senfoni besteleyen (1940-1963) K. A. Hartmann (1905-1963); ve altı senfonisi (1947-1968) geleneksel yapıda öncü ufuklar açan (ikinci senfoninin ispanyol dansı; devrimci program esinli iki oda orkestrası için altıncı senfoni) Hans-Werner Henze (doğ. 1926).

II. – Doğu Avrupa okulları

Richard Strauss (1864-1949) 1903 ve 1915'te iki büyük senfoni (*Domestica* ve *Alpestre*) yazmıştır: amaçları senfonik şiire yöneliktir ama romantik senfoni kalıbı içinde yer alırlar. Orkestrasyonları görkemlidir ve Berlin-Viyana ekseninin entelektüel egemenliğinde yaşayan bu Avrupa müzisyenlerini derinlemesine etkilemiştir. Bu tespit ışığında, Polonyalı Karol Szymanowski (1882-1937), kaynaklarıyla eklektik ve ifade biçimiyle Polonya özellikleri taşıyan bir yapıt yaratmıştır. Yapıtları çok az çalınan bu bestecinin kariyerinde üç senfoni önemlidir: 1907 tarihli olan birincisi yayımlanmamıştır, ikincisi (1909-1910) Skriyabin ve Reger estetiğine çok şey borçlu olan iki bölümlü (ikinci bölümde beş varyasyon ve bir tema üstüne füg bulunur) bir senfonidir; nihayet *Gecenin Şarkısı* (1921) adlı bir üçüncü senfoni vardır: Kuzey Afrika geleneklerinden esinlenir ve bir tenor ve koro Mevlana'nın şiirlerini okur.

Karmaşık bir kromatik ilkeye dayanan, ince ve erotik, armonik bir dille desteklenen Szymanowski'nin üslubu daha sonraki dönemde Witold Lutoslawski (1913-1994) ve Krzystof Penderecki'nin (1933) örneklerini sunduğu çağdaş Polonya müziğinin perspektiflerini çizmiştir.

Lutoslawski ilk senfonisinde (1941-1947) ulusal gelenek ve Szymanowski'nin izlenimci önerileri arasında bir sentez geliştirmiş ve bu sayede gerçek değerini bulmuştur. İki bölümlü ikinci senfonisi (1967) başka birtakım teknik kurallara ve özellikle anlatımın akışına dahil edilebilecek ya da edilemeyecek sekanslar biçiminde birtakım olasılıklara uyar. Çoğu zaman enstrüman gruplarına bölünmüş çok büyük orkestralarla icra edilir. "Bölümler ve aralar" düzenlenişi içinde aşırı bir ses ve biçim dağılımında yoğunlaşan *Orkestra Kitabı* (1968) bu yapıtla ilişkilendirilebilir.

Lutoslawski'nin doğal izleyicisi olan Penderecki, amaçları ve somutlaştırılması büyük çelişkiler içeren iki senfoni (1973, 1979-1980) yazmıştır. Birinci senfonisinde daha önceki kompozisyonlarda görülen orkestral yöntemlere (glissandolar, rastlantısallıklar, "cluster" akorlar, büyülü sözler) bağlı çok ileri bir dil görülür, *Stille Nacht* ezgisinin yinelenen alıntıları dolayısıyla *Noel Senfonisi* denen ikincisi ise şaşırtıcı geri dönüşler içerir.

Janacek'in çabaları doğrultusunda çalışan bazı Çek müzikçiler Dvorak'ın senfonisine belirleyici bir uzantı kazandırmışlardır. Altı senfonisi yeniden keşfedilen Ervin Schulhoff'la (1894-1942) birlikte çağdaş Çek müziğinin kahramanı, hiç kuşkusuz, gene Çek folklorü ve Debussy etkisinde altı senfoni besteleyen (1942-1953) Bohuslav Martinu'dur (1890-1959). Bunlardan beşi ABD'de Ser-

gey Kusevitzki, George Szell, Eugène Ormandy ve Charles Münch yönetiminde seslendirilmiştir.

Macaristan'da Laszlo Lajtha (1892-1965) büyük, ulusal senfonicidir. Ama onun yapıtları bir ölçüde Bela Bartok'un yapıtlarının gölgesinde kalmıştır; Bartok'un *Telli Çalgılar, Perküsyon ve Celesta* (1936) adlı yapıtı tıpatıp bir senfonidir, hem da nasıl bir senfoni!

III. – Rus ve Sovyet dünyaları: Neoklasisizm ve eklektizm

Aleksandr Skriyabin (1872-1915) tonal armonik ilişkilerin yok edilmesi anlamında senfoninin yenilenmesi için çaba harcamıştır. İlk iki partisyonu (1897 ve 1903) romantik tanıma uygun düşerler ama üç şiiri –*İlahi* (1903), *Esrime* (1908) ve *Ateş* (1910)– yeni alanları araştırır ve bu amaçla içgüdüsel yöntemlerden hareket eder (kuartet aralıklarına dayalı bir armonik sistem, bkz. Schönberg).

XX. yüzyılın en ürekten Rus senfonicisi, Liadov ve Rimski Korsakov'un öğrencisi Nikola Miaskovsky (1881-1950) yirmi beş senfoni yazmıştır (1908-1950) ve bunlardan bazıları Sovyetler'in bazı başarılarını yüceltir. Altıncı senfoninin (1921-1923) Ekim olaylarını anlattığı varsayılır, on ikinci senfoni (1932) kolhoz olgularından söz eder, on altıncı senfoni de Sovyet havacılığını yüceltir. Bu senfonilerin tarihsel gerekçeleri birçok Sovyet besteci yetiştiren Miaskovsky'nin olağanüstü yeteneğini gölgede bırakmazlar. Bu senfoniler ulusal bir dinleyici kitlesini muhafaza ederler, çünkü Avrupa senfoni programlarına girmezler ve

Sovyet orkestralarının yabancı turnelerinde ender olarak çalınırlar.

Dimitri Şostakoviç'te (1906-1975) bu önemli halk vizyonlarından gelen bir naiflik görülür. Ama bu müzisyenin son derece özgün karakteri oldukça geleneksel bir üslupla yazılmış olmalarına rağmen Miaskovsky'ninkinden başka türlü boyutlara sahip on beş senfonide bulabilmiştir ifadesini. 1954'te müzik alanında ülkeye yaptığı hizmetlerden dolayı "Sovyet halkının sanatçısı" ilan edilen Şostakoviç'te programlı müzik anlayışı egemendir. Şostakoviç müziğinde ülkesinin tarihinin özel olaylarını açıklamaz, anlatır. Sık sık Rus folkloründen yararlanır, ancak bu referans öncüllerinin tekniğiyle ilişkilidir. Michel Hoffman onu büyük tablolara ve büyük ses hacimlerine eğilim duyması ve doğuştan gelen ironi ve grotesk anlayışı nedeniyle Mahler'e yakın bulur. Bu yakınlık dördüncü senfonide çok açıktır (1936).

Şostakoviç'in en ünlü partisyonları arasında insanın oluşum tablosunu çizen dört hareketli beşinci senfoni (1937) yer alır; eğlendirici ve hafif bir yapıt olan altıncı senfoni (1941) üç hareketlidir (largo, Haydn üslubunda scherzo ve rondo final); on ikinci senfoni (1961) *1917* Yılı Lenin'e adanmıştır ve dört zincirleme hareketten oluşur: "Devrimci Petrograd", "Yükselme", "Tan", "İnsanlığın şafağı". Bu son senfonisinde Şostakoviç *1905* Yılı adlı on birinci senfonisindeki (1957) aynı kaynaktan esinlenmiştir ve yapıt Ekim Devrimi'nin kırkıncı yılının kutlanması amacıyla bestelenmiştir: ("Saray yeri": adagio; "Dokuz Ocak": allegro; "In memoriam": adagio; "İşaret": allegro ma non troppo). Üç bölümlü on beşinci senfoni (1970) anlatıma müthiş bir so-

ğukkanlıkla Rossini'nin *Wilhelm Tell* uvertürünün at gezintisini ve *Tanrıların Şafağı*'nın motiflerini ekler.

Son derece heyecanlı, kimi zaman rahatsız eden Şostakoviç orkestrası yaşam doludur ve bu orkestrayı şaşmaz biçimde tanıtan sayısız buluş yapmıştır. Şostakoviç, Prokofiyev'le birlikte besteleri en çok çalınan Sovyet senfonicisidir.

Senfoni alanında Sergey Prokofiyev (1891-1953) yapıtlarının belirgin özelliklerini oluşturan modernizme biraz soğuk durmuştur. Üslup ve biçim açısından klasik yedi senfonisi (1917-1952) öteki senfonileriyle, İskit Süiti ya da baleleriyle zıtlık oluşturur.

Hoffmann'a göre, "XVIII. yüzyıl dilinden XX. yüzyıl vokabülerine bir geçiş olan" re majör *Klasik Senfoni* (1917) konusunda olumlu ve olumsuz şeyler söylenmiştir: bu Haydn taklidi yapıt gene de çekicidir. 'Menuet'si burada gavot olmuştur. Ama Prokofiyev'in en ünlü senfonisi opus 100, si bemol beşinci senfoni (1944) *Savaş ve Barış*, *Müthiş* İvan ve *Aleksandr Nevskiy* gibi büyük destanların anılarının sergilendiği etkileyici özellikleriyle öteki tüm yapıtların önüne geçmiştir. İdeali Şostakoviç'i hatırlatır: "Beşinci senfonide özgür ve mutlu insanı, gücünü, cömertliğini ve ruhunun temizliğini anlatmak istedim. Sadece temayı seçmiş olduğumu söyleyebilirim: bende doğdu ve anlatılması gerekiyordu" (Prokofiyev).

Biçimsel düzlemde ve orkestra tekniği düzleminde Prokofiyev genellikle kendisini karakterize eden üsluba bağlılığıyla tanınır.

Rimski-Korsakov'un estetiği Stravinsky'nin Opus 1 senfonisinde açıkça hissettirir kendisini. Buna karşılık,

Debussy'nin anısına üflemeli çalgılar için senfonileri (final korosu 1 Aralık 1920 tarihli *Revue musicale*'de çıkmıştır) senfoni sözcüğünün Yunanca ve çoğul anlamını bir araya getirirler. "Bu senfonilerde tutkulu bir atılım ya da dinamik bir etki aramak boştur. Farklı türdeş enstrüman grupları arasındaki kısa dualarla gelişen soğuk bir törendir bu" (Stravinsky). Etkileyici bir güzelliğe sahip olan bu sayfalarda savaş havaları ve solistlerin anlatıları birbirlerini izler. Bunlar üflemeli çalgılardan oluşan bir orkestraya hitap ederler: üç flüt, iki obua ve İngiliz kornosu, üç klarnet, iki fagot ve kontrbason, dört grup, üç trompet, üç trombon ve tuba. Son derece ender görülen bu topluluk son derece etkileyici bir icra gerçekleştirir.

Stravinsky senfoninin Yunanca anlamından sonra erken klasik anlamını kullanmıştır ve amacı üflemeli çalgılar için sekizlisinin ilk hareketini göstermek ve XVII. yüzyıl Venedik müziği tercihini belirgin kılmaktır.

1930'da yazdığı "Tanrı'yı yüceltmeye yönelik" *Mezamirler Senfonisi*, senfoni sözcüğünün üç bölümü bir araya getiren ve XXXVIII, XXXIX ve CL numaralı mezamirlerin bazı ayetlerini açıklayan biçimini değil, seslerin orkestral havasına uygulanan üflemeli çalgı senfonilerini sürdürür. Bu şahane partisyonun senfonik önemi, eski usül polifonik özelliğinde ve ilginç orkestrasyonunda yatar: bu orkestrada kemanların ve altoların yerini genel ses düzenine katılan çocuk korosu almıştır.

Do minör senfoniler (1940) ve "üç hareketli" senfoniler (1945) bestecinin "neoklasik" dönemine denk düşerler ve XVIII. yüzyıl sanatına dönüşün bütün özgünlüklerini taşırlar. Bunlar Stravinsky'ye özgü bir senfonik

yapının esinlediği büyük orkestra için gösterişli partisyonlardır.

IV. – Amerika'da senfoni

1. ABD. – Amerika'ya XIX. yüzyılda geçen senfoni Avrupa'da izlediği yolu izlemiştir bu ülkede de. Amerikan halk melodilerinden yararlanma konusunda duraksamayan Dvorak (1892-1895 arasında New York'ta ders vermiştir) gibi, Amerikan senfonicileri de siyah, beyaz ya da yerli folklorun etkisinde kalmışlar, ancak Batı duyarlığının etkilerinden de kurtulamamışlardır. Sadece Charles Ives (1874-1954) dördüncü senfonisinde (*yak.* 1910) içgüdüsel bir başarı sağlamıştır: çokritimliliğin ve çoktonluluğun öncü bir karakter kazandığı üretici deneyler. Daha önceki üç senfonisi (*yak.* 1903) donuk, romantik bir estetiğe bağlıdır.

Senfoni bu yüzyılın Amerikan bestecileri nezdinde olağanüstü ilgi görmüş ve adeta tam anlamıyla onların biçimsel kaygılarını karşılamıştır. ABD'nin bütün senfonicilerini saymanın bir anlamı yoktur.[3] En önemli isimler kendi dehalarıyla geliştirmişlerdir bu türü: Walligford Riegger (1885-1961), Walter Piston (1894), Roger Sessions (1896), Roy Harris (1898), Aaron Copland (1900), George Antheil (1900-1959), Viyanalı bir göçmen olan Ernest Krenek (1900), Samuel Barber (1910), William Schuman (1910), Howard Hanson (1896). Bu müzikçilerin tümü

3) André GAUTHIER, *La musique américaine*, P.U.F., "Que sais-je?", 1963, 1972.

neoklasisizmden avangarda uzanan bir yelpaze içinde yer alırlar. Ve kesinlikle taklit edilmeyeceklerdir: J. Cage, E. Carter ve E. Brown'ın çalışmaları ise çok uzaklaşmıştır bu alandan.

Sadece 1965'ten sonra ABD'ye yerleşen İtalyan besteci Luciano Berio'nun (doğ. 1925) *Sinfonia*'sı modern senfoni problemine kesin bir çözüm getirir. "Dört hareketinin klasik senfoninin eşdeğerli hareketleriyle hiçbir ilgisi yoktur. Sözcük, birlikte çalan çalgıları (sekiz ses ve enstrümanlar) belirten etimolojik anlamına göre anlaşılmalıdır." Bu büyüleyici yapıt müzikal ve edebi kolajlar dizisine dayanır, özellikle üçüncü harekette görülen Mahler, Strauss gibi müzisyenlerden etkiler taşır.

2. **ABD dışında**, kimi yerlerde senfoni çok ilgi görmüştür. Meksika'da Manuel Ponce'nin bir öğrencisi, Carlos Chavez (1899-1978) çok sayıda senfoni bestelemiştir; bunlar arasında *Proletaria* ve gerçek anlamda ulusal esinli melodik bir duyarlığın görüldüğü bir yapıt olan *Sinfonia india* sayılabilir.

Brezilya'da Heitor Villa-Lobos (1887-1969) Güney Amerikalı yaratıcıların çoğunu safdışı etmiştir. Bu sanatçı on iki senfonisinde modern bir Brezilya müziğini aramıştır. İlk on altı senfonisinde klasik özellikler görülür; daha karmaşık bir yapı gösteren son altı senfonisi ise daha gelişmiş yapıtlardır. Sao Paulo'nun dördüncü yüzyılı için yazılan onuncu senfonide ise korolor yer alır.

Villa-Lobos'un senfonileri ulusal sınırları ender olarak aşmıştır. Avrupa'da onuncu senfoni dışında bazı *Korolar* ya da orkestra için *Bacchianas* tercih edilmiştir bu senfonilere.

V. – Çağdaş Fransız senfonisinin güncelliği

Schönberg'in geleneksel prototipi tartışmaya açmasına rağmen, İgor Stravinsky'nin (kariyerini 1940'a kadar Paris'te sürdürmüştür) ilginç sapmalarına rağmen, senfoni Fransız müzikçilerin sürekli ilgilendiği bir tür olmuştur ve Saint-Saëns, Franck ve d'Indy gibi müzisyenlerin çabalarıyla parlak örnekler vermiştir.

Büyüleyici *Sinfonietta*'nın (1947) yaratıcısı Francis Poulenc dışında Altılar Grubu'ndan iki müzikçi ulusal senfoni hareketine önemli katkılar yapmışlardır.

1929'da senfoniyle ilgilenmeye başlayan Arthur Honegger (1892-1955) için senfoni biçimi, "orkestra müziğinin temel anlatım araçlarından biri olmayı sürdürmektedir". Boston Orkestrası'nın siparişi olan (Roussel'in üçüncü senfonisi gibi) üç hareketli yapıtları, yaklaşık on yıl sonra oda orkestrasının onuncu yıldönümünü kutlayan Paul Sacher için yazılmış telli çalgılar için senfoninin gelişiyle ikinci planda kalmıştır. Bu çok canlı ikinci senfonide bir solo trompet çok etkileyici bir koroyu öne çıkarır. İkinci Dünya Savaşı'nın trajik olaylarından esinlenen *Litürjik Senfoni* Gregoryen müziğinden yararlanmasa da bir programın ötesinde felsefi bir tavır sergiler. "Kardeşlik ve karşılıklı sevgi içinde gelişecek bir yaşam" ütopyasıyla son bulur (Honegger).

"*Litürjik Senfoni* daha çok Beethoven geleneğine yakındır, dördüncü senfoni ise anlayış ve biçim açısından Haydn ve Mozart çizgisinde yer alır" (Honegger). Honegger burada da sadece üç hareket üstüne kurar yapıtını: bir Basel halk ezgisine dayanan bir larghetto (yapıtın adını aldığı *Deliciae Balisiensis*). 1950'de bestelenen bir beşinci senfoni

Di tre re Honegger'in karanlık bir lirizme ve özyaşamöyküsüne eğilimini gösterir.

Fransız bestecilerin en üretkeni olan Darius Milhaud (1892-1974) senfoninin çok farklı iki özelliğini işlemiştir. Üç hareketli altı küçük senfonisi küçük oda orkestralarıyla çalınır. İlkbahar (1917) için flüt, piccolo, klarnet, obua, arp ve telli çalgılar dörtlüsü; *Serenad* (1921) için flüt, İngiliz kornosu, fagot, keman, alto, viyolonsel ve kontrbas; beşinci senfoni için on üflemeli çalgı (1922); altıncı senfoni için vokal dörtlü, obua ve viyolonsel nefis armonik etkilerin ve çok çarpıcı politonal kombinezonların kaynağı ince bir kontrapuntonun araçlarıdır.

On iki büyük senfoninin (1939-1961) çoğu Milhaud'ya özel olayları yüceltmesi amacıyla verilen siparişler dolayısıyla bestelenmiştir: ikinci senfoni Nathalie Koussewitzky'nin anısına; üçüncü senfoni (1946) zaferin yüceltilmesi için; dördüncü senfoni 1848 Devrimi'nin yüzüncü yıldönümü için (dört hareketinin anlattığı olaylar: "Ayaklanma", "Cumhuriyet için ölenlere", "Kavuşulan özgürlüğün dingin neşesi", "Anma"); sekizinci senfoni Oregon Eyaleti'nin kuruluşunun yüzüncü yılı için. Milhaud'nun en önemli yapıtı *Symphonie rhodanienne* (1957) senfoni biçimi içinde yer alır ama tempo işaretlerinin gösterdiği betimleyici bir içerik yüklenmiştir: gizem ve şiddetle, dinginlik ve hareketsizlikle, canlı ve çok etkileyici bir coşkuyla. Bu Fransız çavlanına övgünün arkasından 1961'de on ikinci senfoni gelir (*Kır Senfonisi*).

Milhaud aynı kolaylıkla beste yazar ve orkestra düzenlemesi yapar. Senfonileri *Fransız* Süiti ve *Provence* Süiti gibi boşluk izlenimi uyandırırlar.

Savaş sonrası dönemin başında Olivier Messiaen'in (1908-1992) *Turangalila-symphonie*'si (1948) bestecinin özellikle tını alanındaki araştırmalarını özetler.

Son kırk yılın önemli yapıtları arasında J. Rivier (1896-1987), Fl. Schmitt (op. 137, 1958), G. Hugon, Tony Aubin (*Romantik Senfoni*, 1938), J. Chailley, R. Loucheur, J. Martinon, M. Landowski (*Jean de la Peur* Senfonisi, 1951), H. Barraud'nun senfonileri ve André Jolivet'nin (1905-1975) beş senfonisi Fransız yapıtlarını büyük ölçüde etkilemişlerdir. Fransız senfonicilerinin en özgünü, 1916 doğumlu Henri Dutilleux kişisel bir senfoni anlayışını hayata geçirmiştir. Birinci senfonisinde (1951) eski görünümlü dört hareket aracılığıyla klasik tematik ikiliğin yerine geçen sistematik bir monotematizme başvurur: İspanyol dansı, scherzo, intermezzo, varyasyonlarla final. İkinci senfonisi, üç hareketli *Le Double*'da on iki solo enstrüman kullanılır (iki keman, alto, viyolonsel, obua, klarnet, fagot, trompet, trombon, celesta, klavsen ve timballer): karşı karşıya geldiği, diyalog kurduğu ya da kaynaştığı büyük orkestranın yansıması; yapıttaki düşüncelere göre "çokritimlilik ya da çoktonluluk araştırmalarına götüren olgu": biri ötekinin ikizi olan tek kişide birleşen iki kişi.

"Geçmiştekiler gibi birlik oluşturan ve günümüzdekiler gibi açık olan senfoniler bestelenebileceğine inanıyorum." Henri Dutilleux'nün bu sözleri senfoninin modasının geçtiğini ve artık zamanımızın anlatım aracı olamayacağını söyleyenleri kesin bir biçimde yalanlamaktadır.

SENFONİ

RÉMI JACOBS

Türkçesi: İSMAİL YERGUZ

SENFONİ ÜZERİNDEN YAPILACAK BİR İNCELEMENİN KLASİK MÜZİĞİN TÜRLÜ ALANLARINA AÇILAN BİR MÜZİKAL TÜR ÇÖZÜMLEMESİ OLMASI BEKLENİR. SÖZGELİMİ HAYDN'IN BİR SENFONİSİ ÜZERİNE YAPILAN BİR ARAŞTIRMA, KLASİK İDEALİN BİRÇOK FORMUNU İÇEREN BİRÇOK TARİHSEL KESİTE AÇILIR. HAFİF MÜZİK VE CAZ GİBİ TÜRLERİN BİLE ZAMAN ZAMAN SENFONİYE HAS BİR KLASİK YAPIYI BENİMSEDİĞİ DİKKATE ALINIRSA, BU ÇAPRAZ SORUŞTURMANIN ÖNEMİ İYİCE ANLAŞILIR. BU ÖZLÜ ÇALIŞMA, KAPSAMI BAKIMINDAN ANSİKLOPEDİK BİR İNCELEME OLDUĞU İDDİASINI TAŞIMASA DA, BU AYRICALIKLI MÜZİKAL TÜRÜN TARİHİ VE TEKNİK ÖZELLİKLERİYLE İLGİLİ UFUK AÇICI BİR TARTIŞMA SUNUYOR.

Kültür Kitaplığı: 110; Sanat: 14





D